تکاپو

آزادی توأم با مسئولیت / نجف دریابندری

آسیب شناسی ادبیات جهان سوم / جواد مجابی

زبان به کام سیاست / محمد مختاری

نسلی که شاعرانش را برباد داد / رومان یاکوبسون

رد بیافرای روح / واسلاو هاول

منوچهر آتشی / محمد علی
آتش‌برگ / جهانگیر افکاری
اسداله امرایی / رضا براهنی
شهرنوش پارسی پور / محمد
پوینده / مرتضی توسلی / بیژن
جلالی / آیدین چمبرز / برهان
حسینی / منصوره حسینی / پرویز
خانلری / نجف دریابندری
عمران صلاحی / ع. عامری
هرمز عباسپور / آلبر کامو
م. کاشیگر / منصور کوشان
آنتونی گرامشی / جواد مجابی
سهراب محمدی / فرشته مولوی
علی معصومی / قاسم محمدطاهر
محمد مختاری / محمود معتقدی
صفورا نیّری / ویکتور وایسکف
گیهان ویلسون / واسلاو هاول
رومان یاکوبسون.



دورهٔ نو، شمارهٔ سوم
تیرماه ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه، ۱۲۰ تومان



آرست ARAST

نشر و پخش آرست



آرست ARAST

عوامل بازدارندهٔ ترویج کتاب و نارسایی‌های پخش و فروش آن، اجازه نمی‌دهد که هموطنان علاقه‌مند به مطالعه کتابهای دلخواهشان دست یابند. از این رو نشریهٔ تکاپو می‌کوشد با گذاشتن امکانات پخش کتاب پستی در اختیار هموطنان، اعم از ناشر و خواننده، در این امر فعال باشد و پیوند لازم میان نویسنده، ناشر و خواننده را پایدارتر کند.

بنابراین خوانندگان تکاپو می‌توانند بهای کتابهای در خواستی را که در نشر پخش «آرست» موجود است یا در نشریه معرفی شده، به حساب جاری ۲۵۵۹/۳ به نام «شرکت آرست» نزد بانک ملت شعبه قدس واریز کنند و اصل فیش بانکی را همراه مشخصات کتابهای مورد نظر به نشانی تهران صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ بفرستند تا کتاب درخواستی‌شان در سریع‌ترین زمان ممکن به نشانی آنان ـ حتا در دورترین نقاط کشور ـ ارسال شود.

کتابهای نشر و پخش آرست

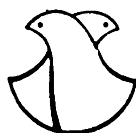
- محاق (رمان) / منصور کوشان / ۱۵۰۰ ریال
- خواب صبوحی (داستان) / منصور کوشان / ۱۰۰۰ ریال
- آداب زمینی (رمان) / منصور کوشان / ۲۰۰۰ ریال
- درد و دود (مجموعه شعر) / مدیا کاشیگر / ۱۰۰۰ ریال
- قدیسان آتش و خواب‌های زمان (مجموعه شعر) / منصور کوشان / ۱۰۰۰ ریال
- وسوسه (مجموعه شعر) / مدیا کاشیگر / ۱۰۰۰ ریال
- سونات پاییزی (فیلمنامه) / اینگمار برگمان / بهروز تورانی / ۵۰۰ ریال
- نقشی از روزگار (مجموعه مقاله / فرج سرکوهی / ۹۵۰ ریال
- گروتسک در ادبیات (تئوری و نقد ادبی) / فلیپ تامپسون / غلامرضا امامی / ۷۰۰ ریال
- خانواده پاسکوآل دوآرته (رمان) / کامیلو خوسه سلا / فرهاد عبرائی / ۸۵۰ ریال
- دروازه‌های بهشت (مجموعه داستان) / خولیو کورتازار / بهمن شولکری / ۸۵۰ ریال
- ماه را دوباره روشن کن (مجموعه شعر) / نازنین نظام شهیدی / ۵۰۰ ریال

کتاب‌های موجود انتشارات ابتکار

- روش ذن / اویگن هریگل / ع. پاشایی / ۶۰۰ ریال
- ذن در هنر کمانگیری / اویگن هریگل / ع. پاشایی / ۶۰۰ ریال
- ذن در هنر گل‌آرایی / گوستی ل. هریگل / ع. پاشایی ۶۰۰ ریال
- خود آموز روشن بینی (روانشناسی) / تادیوس گولاس / گیتی خوشدل / ۶۵۰ ریال
- تجربه‌های خام رستن (مجموعه شعر) / ندا ابکاری / ۵۰۰ ریال
- از راه سایه‌ها (مجموعه شعر) / ندا ابکاری / ۵۰۰ ریال
- زندگی و طرح‌های فدریکو گارسیا لورکا / علی اصغر قره‌باغی / ۲۵۰۰ ریال

تکاپو

بسم الله الرحمن الرحیم





شماره پیاپی ۱۴
دورهٔ نو، شماره ۳
تیرماه ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی
صاحب‌امتیاز و مدیر مسئول
سکینه حیدری

نظارت، امور فنی و ناشر:
شرکت فرهنگی ـ هنری آرست
(نشر آرست)

نشانی دفتر:
تهران، صبای شمالی، ساختمان ۴۰، آپارتمان ۳۴
صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸

تکاپو

عرصهٔ فرهنگ، هنر و ادبیات امروز است و از برخورد عقاید و آرای گوناگون استقبال می‌کند.

□□□

- □ **شورای دبیران در ویرایش ادبی آزاد است.**
- □ **شورای دبیران پذیرای انتقاد خوانندگان است.**
- □ **نقل و ترجمهٔ نوشته‌ها با اجازهٔ کتبی نویسندگان و تکاپو آزاد است.**
- □ **نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.**
- □ **آثار خود را به‌نشانی صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ با رعایت نکات زیر بفرستید:**

- ● خوش‌خط و خوانا، یک خط در میان، بر یک روی صفحه بنویسید.
- ● تصویرها و طرح‌های مربوط به نوشته را با شرح آن همراه کنید.
- ● چکیده: مقاله‌های بلند، حداکثر در ۱۰۰ کلمه نوشته شود.
- ● اصل نوشته را بفرستید و کپی آن را برای خود نگه دارید.
- ● شماره‌های زیر نویس‌ها را به‌طور پشت‌سرهم بنویسید و شرح آنها را در صفحهٔ آخر بیاورید.
- ● ترجمه‌ها را همراه با کپی متن اصلی بفرستید.

- □ برای تکمیل تر شدن بایگانی نشریه و رسیدن به امکانی غنی تر و پویا، چنانچه مطالب، دستخط، اسناد، بررسی‌ها و تصاویر جالبی در زمینه‌های گوناگون فرهنگی، از شخصیت‌ها و وقایع ایران دارید، برای ما بفرستید تا با نام خود شما، در «بانک فرهنگی نشر آرست» ثبت و منتشر شود.





دورهٔ نو، شمارهٔ سوم
تیرماه ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه، ۱۲۰ تومان

پوزش از نویسندگان و خوانندگان

به دلیل تراکم مطالب، باز هم در این شماره بسیاری از مقاله‌ها، داستانها، شعرها و ... دوستان و خوانندگان امکان انتشار نیافت که امیدواریم همه پوزش ما را بپذیرند. به ویژه در بخشهای **طنز، فرهنگ عامه، نقاشی و سینما** که مطالب خوبی در اختیار داشتیم.

همچنین، با همهٔ دقت، متأسفانه، غلط چاپی باز هم دیده می‌شود و یکی، دو مطلب اشاره‌های مبهمی به شخصیتهای هنری داشته‌اند که باعث سوءتفاهمهایی شده است، امیدوارم در این زمینه هم خوانندگان عزیز و همکاران چشم اغماز داشته باشند و اغماض کنند.

کنکاش

مسئول در مقابل جامعه

بدون تعارف برویم سر اصل مطلب وقتی در این دوره و زمانه مجله‌ای با این همه مشکلات منتشر می‌شود چه لزومی دارد چهار صفحه از مجله را بـرای چـاپ نـامه‌های دوستـان اختصاص دهید، در این چهار صفحه می‌شد یک مقاله چاپ کرد، از چاپ نکردن آن نامه‌ها هم کسی نـاراحت نمی‌شد. انتخـاب مقـالات چـندان سنجیده نیست. با تمام احترامی کـه برای آقای احمدرضا احمدی شـاعر ارجمند قائلم باید بگویم قرار نیست توی هر مجله‌ای یک نمونه از مقالات ایشان با آن نثر خاص چاپ شود که غـالباً هـم ربـطی بـه موضوعـات فرهنگی روز نـدارد . عکس خـانم غزاله علیزاده را هم چاپ نمی‌کردید بهتر بود تا اینکه با این شکل و شمایل چاپ شود. شبیه لورنس عربستـان شده است. در ضمن این کار خودش نوعی توهین به ایشان است که این تصور را بوجود مـی‌آورد کـه مگـر شکل و شمایل و لباس ایشان چگونه بوده است که شما با مـاژیک سیـاه همه‌اش را سیاه نموده‌اید.

فـرامـوش نکـنید مـجلهٔ شـما گاهنامهٔ ادبی یا جُنگ نیست که هر جور مطلبی را بتوان در آن چاپ کرد. در شماره دوم که همین الان دم دست من است در ابتدای مقالهٔ صداهای انقلاب شعر ایران نوشتهٔ دکتر براهنی یک صفحه راکه می‌شد در آن مطلبی چاپ کرد بلااستفاده گذاشته‌ایـد مـا عکس نیما و شاملو و فروغ را هزاران بار دیده‌ایم و بهترین‌اش را خودمان به دیوار اتاق زده‌ایم. مگر شما مجله تان را با کاغذ مجانی منتشر می‌کنید که در چاپ بعضی از مقالات و عکسهای درشت اینقدر دست و دلبازید . و در عوض این کار شما ما باید مقـالات مجلهٔ را با ذره‌بین بخوانیم.

در مورد تئوری ادبیات بـاید از یک اسـتراتـژی منـاسب در چـاپ مقـالات تـئوریک پـیروی کـنید و مقالات پراکنده چاپ نکنید. در ضمن بگویم قرار نیست هر مقاله‌ای که به دفتر مجلهٔ رسید حتماً چـاپ شـود. بیشتر این مقالات بـه درد بـایگانی کردن می‌خورند. داستان خارجی فعلاً برای چاپ چندان اولویت ندارد. یک داستان ایرانی برای هر شماره کـافی است. هر کس ادگار آلن‌پو را دوست دارد خودش می‌تواند از جیب مبارک خرج کرده کتابهایش را تهیه کـند و بخواند.

این مزخرفات چیست که تحت عـنوان طـنز و ضربـاهنگ چـاپ می‌کنید مگر کمبود مقاله دارید. وقتی در جـامعهٔ فـرهنگی مـا ایـن هـمه موضوعات اساسی برای مطرح کردن وجود دارد چه منـاسبتی دارد ایـن اراجـیف را چـاپ کـنید. هـر کس می‌خواهد بخندد گل‌آقا و خورجـین بخرد نه تکاپو.

چند اصطلاح ادبی آقای فرخفال باارزش است ولی بـاید تـوجه کـنید همین حالا چند فرهنگ اصطلاحات ادبی وجود دارد از جـمله فـرهنگ اصطلاحات ادبـی «سیمـا داد» پس احتیاجی به چاپ این مقاله نبود.

در اینکه شما در کارتان یـعنی سردبیری یک مجلهٔ حرفه‌ای نیستید شکی نیست، انتخاب پرت و پـلای مقالات، کم ارزش و گاهی بی‌ارزش بودن بعضی مقالات حرف مرا تصدیق می‌کند. اگر می‌خواهید به این روش ادامه بدهید بهتر است بدانید کـه ـ حتی ده تـا تکـاپو هـم نـمی‌توانـد جوابگوی چاپ این همه مقـالات و نوشته‌ها و شعرها و داستان‌ها باشد. شما در مقابل جامعه مسئول هستید نه در مقابل نویسندگان مطالب. من تصور می‌کنم شما در کارتان استقلال کافی ندارید یعنی از طرف اطرافیان برای چاپ بعضی مقالات تحت فشار هستید. به هـر حـال تـوجه داشـته باشیدکار روزنامه نویسی و مـجلهٔ نگاری با تعـارف و رودبـایستی و رفیق‌بازی جور در نمی‌آید. صـفحه آرایی مجلهٔ افتضاح است توقعی هم نیست ولی جون هرکی دوست دارید این آرم‌هایی که شکل دست هستند را حذف کنید از نظر هنر گرافیک کاملاً بی‌ارزشند

موفق باشید

اراتمند شما شهرام فراهانی

به یقین نقطه نظرهـای شمـا سـبب می‌شود که ما بیشتر دقت کنیم، امـا فراموش نکـنید کـه هـمین نشـریه خوانندگان دیگری هم دارد. امیدوارم به نمونه‌هایی از نامهٔ دیگر دوستان هم توجه بکنید و همچنین بـه ایـن اصل که من به شخصه از این که مجلهٔ شمارهٔ ۲ نایاب شد و نتوانستم بـه دلیل هزینهٔ سنگین چاپ و کاغذ آزاد، آن را تجدید چاپ کنم تا به دست افراد علاقه‌مند بیشتری برسد که دلشـان برای فرهنگ، ادب و هنر ایـن مـرز می‌سوزد و حب و بغض و حسد و .... را کنار گذاشته‌اند شرمگینم. برایتان آرزوی جلال و روشنایی در زندگی و کار می‌کنم.

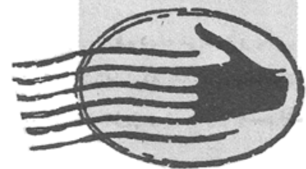
خط و ربط

خبر داشـتیم کـه در راهـید، مـنتظر ماندیم تا آمدید. رسیدن به خیر! اگر امـیدوار نبـاشیم چـه کـنیم؟ پس امیدواریم که هر شمـاره پربـارتر و ارجمندتر از عهده برآیید. دودل بودم برایت شعر بفرستم آن هم منظومه! یا نه؟ گفتم خودش شاعر است احـترام شعر را دارد برنمی‌دارد تکه پاره کند، خط و ربط سرش می‌شود خودش این کاره است! با همین یک شماره نشان داده‌اید که کم حوصله نیستید، دل به دریا می‌زنم و می‌فرستم بـبینم چـه پیش می‌آید؟

با احترام: احمد فریدمند

امـیدوارم قضـاوت بـر مبنـای چاپ‌یدن و نچاپ‌یدن نباشد.







هدایت

«تکاپو» در این دو شماره، پر بار بوده است فقط دو نکته را بگویم و تمام.

اوّل: بحث و جد ل ادبی بسیار خوب و سازنده است، فقط امیدوارم که کار به خط و نشان‌کشیدن، دشنام و افترا، نیانجامد، چرا کـه جماعت روشـنفکر واقـعی (و نـه شـبه روشنفکران) علیرغم تمامی اختلاف نظرهـا، در یک هـدف مشـترکند: آزادی، و تـردید نـیست کـه حـفظ حرمت و احترام به عقاید دیگران (در عین نقد و مخالفت منطقی با دیگـر عقاید) یکی از اصول اوّلیه نیل بـه آزادی است.

دوّم: مقالهٔ محکم و استخوانداز آقای «محمد مختـاری» بـا عـنوان «شبان ـ رمگی و حاکـمیت مـلّی» بسیار خواندنی و گـیرا و ضـروری می‌باشد و حقیر در حدّ بضاعت خود نکته‌های بیاد ماندنی از این مقـالهٔ تحقیقی دنباله‌دار آموختم. مقاله‌ای از آن دست که در هـر جـملهٔ آن بـاید درنگ و دقت کرد، تا به عمق و مغز معنی رسید. (قابل تـوجّه هـواداران پروپا قرص روش تند خوانی! واقعاً نمی‌دانم چگونه می‌شود این سلسله مقالات را در عرض مثلاً پنج دقیقه خواند، فهمید و کنار گذاشت؟!) بهر حال دم آقای مختاری گرم، بخصوص که مقاله را به شاعری تقدیم کرده‌اند که سالهاست بطور خستگی‌ناپذیر، بی‌وقفه و مُدام آزادی انسـان (ونـه «رمه») را از قید و بند «شبان»ها فریاد کرده و حُرمت هتک شدهٔ انسان را در طول تاریخ به رخ همهٔ مـا کشـیده است، تا هرگز «رمه» و سر به آستان «شبان»ها نسائیم و خراشی گلویش یادگار همیشگی فریاد بـرای طـلب حرمت و آزادی انسان است و بس. همه می‌دانند که ایـن شـاعر کسـی نـیست جـز «احـمد شـاملو». بـه احترامش از جا بر می‌خیزیم و کلاه از سر بر می‌داریم. بار دیگر بـه آقـای «محمد مختاری» به خـاطر مقـاله فـوق‌العـاده‌شان خسـته نبـاشید می‌گویم.

رضا علیپور متعلم

متشکرم

پویا و مبارز

با سلام و با آرزوی توفیق شما و همکاران گرامیتان، در امر گسـترش دانش ادبی، این مرز و بوم. از آنجاکه مـجله‌ٔ تـکـاپو» را مـجله‌ای بـا گرایش‌هایی «پویا» و در عین حـال «مبارز» دیدم با آنکه دو شمـاره بیشتر در نیامده، بـا اینحـال، جـای امیدواری و شاداندیشی است که در همین دو شماره امیدها ی «تازه»‌ای را با روزنه‌ای» که در اختیار دارید بر انگیخته. من نگارنده این سطور، که یکی از هزاران هـزار، عـلاقمند بـه، ادبیات این کشور، ادیب پرور هستم را وادا شت تا «در دلی» را با شـما عزیزان داشته باشم. با ماگفته بودند، آن کلام مقدس را ... لیکن عـقوبت جانفرسای را چگونه تاب آوریم که چنین گستاخانه، به ادب و ادیبان ما، بـی‌حرمتی روا مـی‌دارنـد! و از هیچ‌گونه تهمت و بهتان، دشنام، روی گردان نیستند!!. امروزکه به شاعران نسل سوم و چهارم ... بـاقی مـاند. درست است که شاید بگوئید، اگر به آنها بپردازیم، ناخواسته، بدست خود آنهـا را بـزرگ و بـر سـر زبـانها انداخته‌ایم. با ایـن حـال بـی‌جواب گذاشتن این جریانات هم زیانبخش است. جریان از این قـرار است کـه؛ همانطوریکه در مقاله کوتـاهی کـه برایتان ارسال می‌دارم آورده‌ام:

آقای سید مصطفی موسوی گرما رودی دفترچه شعری به تـازگی بـه بازار عرضه داشته‌اند، که نمی‌تواند از نظر هنر دوستان و مدافعـان «هـنر متعهد» مورد انتقاد قرار نگیرد. ایشان در دو شعرکه از میان ۲۸ شعر کاملاً برجسته است، هدفی جز لجن مـال کردن شاعرانی چون آقـای ..... نداشته‌اند. یکی که عنوان خود دفتر شعر هم هست به نام: «کو، کجاست، آن گل سبد» و دیگری « زیبا» که هر دو را کامل برایتان ارسال داشـته‌ام. بجاست که منتقدان و صاحب نظر آن با یان جریا نات که کم هم نیستند به «مقابله» بـرخـیزند. مـن کـه تـاب نیاوردم،

احسـان قـمصری ـ از شـهرری ـ

مشک آنست که خود ببوید.

بلای ملی و تساهل

شمارهٔ دوم مجله پر بار تکاپو را دریافت کردم. واقعاً دست مریزاد. از هر لحاظ خـوبست. بـه نشـریه‌ای میماند که مـثلاً یک دهـه مـنتشر می‌شده و جا افتاده است. از شما هم با آن همه انرژی و پشتکـار جـز ایـن انتظاری نمی‌رفت. هـمهٔ بخشهـای مجله تحسین برانگیز است. صاحبان قلم (یا صاحب قلمان) نامدار در کنار جوانان و نوآمدگان حرف خودشان را براي خواننده می‌زنند. واژه‌نامهٔ ادبی خوبست به شرطی که ادامه پیداکند و مثلاً در پایان کار بـتوان از آن یک فرهنگ ادبـی درست کـرد. سـتون معرفی کتابها هم خوب و ابتکـاری است. اما از همه مهمتر به نظر من دو سه صفحه تریبون آزاد است و چاپ کردن بدون رتوش درد دلها و انتقادها از هر نوعش. این نشان دادن صمیمانهٔ روحیهٔ مدارا آنقدر خوبست که اگـر دست‌اندرکاران سایر نشریه‌ها قبولش هم نداشته باشند ناچارند تقیّه‌کنند و بظاهر هم که شده‌سعهٔ‌صـدری نشـان دهند و شاید روزی برسدکه این بلای ملی و عـدم تسـاهل از جـامعه‌مان رخت بر بندد و شما نیز در این کارتان مامور بوده‌اید و خفقان را شکسته‌اید. توفیق هر چه بیشتر شما را آرزو دارم.

احمد تدین

متشکرم

سوال و جواب

سوال کردن من نشانهٔ این نیست که نمیدانم سنت «سوال و جواب» در سرزمین ما نبوده است و اگر هم بوده با پاسخهای کلّی و خفه‌شوهای مؤدبانه! به فرجام رسیده است! و یا نشانهٔ آن نیست که نـمی‌دانـم کلمـات نـوکر مردمند و هرکس بوسیلهٔ آنهـا سـر دیگری شیره می‌مـالد و دست کـم میدانم اگر کسی یا کسانی پیدا شدند و بجای اینکه از برخـورد عقـاید و آرا ی گوناگون عصبیت مـخصوص پیداکنند و با چوب و چماق هوکنند و چه و چه‌های دیگر. بیایند و استقبال هم بکنند و «نه تنها به تمـام افـراد جامعه که به تمام بـنی‌بشر» امکـان دهند تا حرفشان را بزنند اگر حرفی برای گفتن دارند. دربارهٔ آنـان بـاید شک و تردید کرد! و من با خود عهد کرده‌ام که دیگر به «کلی گـو»هـای بی‌باک در فریب خیلی گوش ندهم! ایندفعه «قـابوس نـامه» را بـا دقت خواندم و تـازه یک ذره از سخنـان عنصرالمعالی را به د ردانـهٔ نـازک نارنجی‌اش در جامعهٔ آن روزگار فهمیدم که در وصیت‌اش می‌گوید:

... حافظ باش و یاد بسیار گیر و هرگز بر زیر کـرسی جـدل مکـن و مناظره مکُن الا که دانی کـه خـصم ضعیف است و بر سر کرسی به هرچه خواهی دعوی بکن که آن جا سـایل باشد مجیب نباشد و تو زفان فصیح کن و چنان دان که مجلسیان تو همه بهایم‌اند. چنان که خواهی همی‌گوی تا به سخن اندر نمانی ولکن جامه پاک دار و مـریدان نـعره زن دار کـه در مجلس تو باشند تا به هر نکته که تو بگویی وی نعره بزند و مجلس گـرم همی دارد و چون مردم بگریند تو نیز وقت وقت همی گری و اگر به سخنی درمانی باک مدار....

و متحرک باش اندر سخن و در میان گرمی زود سست مشو و مادام مستمع را نگر، اگـر مسـتمع نکـته خواهد نکته گوی و اگر فسانه خواهد فسانه گویٔ که ندانی که عام خریدار

چه باشد و چون قبول افتاد باک مدار بدتر سخنی به بهترین همی فروش که به وقت قبول بخرند... هر سو آلی که از تو بپرسند آن راکه دانی جواب ده و آن راکه ندانی بگوی که: چنین مسأله نه سر کرسی را بود به خانه آی تا به خانه جواب دهم، که خود کسی به خانه نیاید بدان سبب. اگر تعمدکنند و بسیار نویسند رُقعه را بِدَر و بگوی که این مسألهٔ ملحدان است و زندیقان است. سایل این مسأله زندیق است. همه گویند: لعنت بر ملحدان باد و زندیقان که دیگر آن مسأله از تو کس نیارد پرسیدن.

از این گذشته چند معلم می‌شناسم که به دانش‌آموزانش بجای اندیشه‌های دیگران «اندیشیدن» بیاموزد و آنان را با عمق پرسشهایشان ارزیابی کند نه سطح پاسخهایشان. نقل شده است که در روزگار سعدی، در کلاسی که از دانشجویان سنی و شیعه تشکیل شده بود دانشجویی گستاخی درباره تعداد جانشینان پیامبر (ص) می‌پرسد و پس از آنکه سوالش را سه بار تکرار می‌کند استاد با عصبانیت می‌گوید: چهار، چهار، چهار. و هر دو گروه خوشحال می‌شوند و استاد همچنان به استادی خویش ادامه می‌دهد! امروز جهان و آنچه در آنست دگرگون شده است اما بعضی از «نتوانستن»ها همچنان بجاست هنوز هم.

هـ م ـ کوج

ـ امیدوارم همه، به کمک هم، به آرمانهایشان دست یابند.

هدر دادن ....

۱ـ مجلهٔ تکاپو تاکنون چند بار رنگ عوض کرده و ناموفق بوده است، اما در دورهٔ جدید می‌تواند بلندگوی دوستداران شعرای بیگانه وکسانیکه دنباله رو آنها هستند باشد.

۲ـ «شعر ایرانی» در «تکاپو» جایگاهی ندارد و در حقیقت اصل و ریشه را رهاکرده‌اید. «کُندهٔ» تنومند و تناور ادبیات ایران راکه در جهان اشتهار جهانی دارد به دست فراموشی سپرده‌اید و چند جوانهٔ ناخواسته و سست و کم دوام که عمری ندارد و بی‌حاصل پرورش می‌دهید. چرا شعر کهن ایران ماندگار است و سبکهای خارجی زودگذر؟

۳ـ ادبیات ایران تنها در شعر ایرانی خلاصه نمی‌شود، وسعت و گستردگی آن را خود بهتر می‌دانید به آنها بپردازید و از هدر دادن وقت و پول از جان عزیزتر خودداری فرمائید که بد دوره‌ای است.

۴ـ برای رضایت خاطر نونویسان و نوپردازان (به اصطلاح) که از گفتن شعر ایرانی عاجزند و درمانده و بقول معروف در سطح حرکت می‌کنند نه در عمق صفحات کمتری اختصاص داده شود.

۵ـ سالها پیش که یادش بخیر باد در «توفیق» خواندم شعرای نوپرداز را می‌شناسی گفت: بله می‌شناسم. همانهایی هستند که در مجلهٔ «فردوسی» شلوار از پای هم در می‌آوردند (خالی از لطف نبود، بود؟)

۶ـ خواهشمند است از هدر دادن کاغذ خودداری فرمائید.

۷ـ امیدوارم «تکاپو» از این پس ماندگار بماند.

ایران منش

متشکرم

شامهٔ تیز

باز من دوستان تازه‌ای پیداکرده‌ام که شماها باشید. این نفس گرم، این بوی خوش وکلام را می‌شناسم. ماها شامهٔ تیزی داریم. هر چند بعضی از دوستان را قبلاً هم در مجلات ادبی یا بر جلد آثارشان زیارت کرده‌ام، اما حضور همیشگی این کلام و نفس گرم باعث امیدواری دلهای ما و پشتوانه‌ای برای ادبیات و هنر ملت ماست.

اگر اعتراف کنم این حضورها در جرگهٔ فرهنگ و ادبیات کم است، سخنی به گزافه نگفتم. شما مجلهٔ تکاپو هم به جرگهٔ مجلات ادبی پیوستید. از صمیم قلب ورودتان را تبریک می‌گویم. آقا، نکند نوبت به ما که رسید و کمی از قافله عقب ماندیم دست از چاپ نامه‌ها بردارید که ماهی را ... مثل هر مشتاق و تشنهٔ ادبیاتی که با علاقه در این وادی سیر می‌کند، برمی‌دارم و همراه سیل نامه‌ها و تبریکات و حرفهای آشنای خوشامدگوئی به مجله‌ای تازه مثل: غافلگیر شدم و دستتان درد نکند و دست مریزاد و جایتان واقعاً خالی بود و ... نامه‌ای نوشتم. باور کنید گفتم شامهٔ ماها تند و تیز است و اشتهایمان حریص. سزاوارید، به به و چه چه نمی‌خواهد. حق خودتان است، ناز شست قلمتان. مزد شب بیداریها و دود چراغ خوردنتان است. حرف دلم را زدم. صاف و ساده. آقا شهر را زیرورو کردم اما گویا هنوز در دورهٔ جدید به شهر ما قدم نگذاشته‌اید. تا اینکه یکی از دوستان از تهران مجلهٔ را خرید. باور بفرمائید در خانه‌شان را از پاشنه کندم تا به مجله رسیدم و در همان لحظات اول بار تشنگی بود وحرص و اشتیاق و تند و تند ورق زدن و همین طور احساس می‌کردم در پیاده‌رو مردم به من تنه می‌زنند و من به قول دوستان توی باغ نبودم اما این بار دُرست توی باغ بودم، باغ سرسبزی از ادبیات ایران و بر سر در آن نوشته شده بود: تکاپو، همین.

سنندج / توفیق مشیر پناهی

متشکرم

خواهان تماس

امیدوارم در ادامه و توسعهٔ کارها و سایر امورتان همیشه موفق و سرفراز باشید. ایرانی مقیم ایتالیا هستم، خواهان تماس و دریافت این نشریه می‌باشم. از چگونگی آن مرا در جریان بگذارید.

دستتان را می‌فشارم و به امید دیدار

مسعود

ـ دوست عزیز می‌توانید به جمع مشترکین تکاپو بپیوندید و سریعتر از هر دکه‌ای نشریه را دریافت کنید.

ادبیات

... از خواندن شماره‌های اول و دوم مجلهٔ تکاپو از دورهٔ جدید که به همت جنابعالی و دوستان دیگر درآمد نکاتی به ذهنم رسید که در زیر بیان می‌کنم:

۱ـ از بخش ادبیات مجله به هیچ عذری نکاهید، که کاهش در این بخش، تکاپو را نیز به جرگهٔ مجله‌های همه جور آجیل: فرهنگی ـ هنری ـ ادبی ـ اجتماعی ـ سیاسی ـ مذهبی ـ علمی! خواهد راند که مانند خیلی از کارهای این مُلک نشان از روحیهٔ حکیم ـ پزشک ـ فیلسوف ـ ادیب ـ سیاستمدار ـ عالم دانستن ما دارد.

۲ـ جای میزگرد و گفتگو با هنرمندان. کاری که به شکلی محدود در برخی از [نشریات] دیده‌ایم.

۳ـ طرح مسابقه و جایزه برای آثار داستانی و شعر.

۴ـ نقد و بررسی هر داستان ایرانی که در هر شمارهٔ مجله چاپ می شود در کنار هم برای راه انداختن بحثی سالم و کارگشا بویژه برای نویسنده‌های جوان.

مهرداد فلاح ـ رشت

متشکرم

چرخش قلم

درود و تبریک مرا بخاطر مجلهٔ وزین تکاپو، که دریچه‌ای تازه، بر چشم انداز فرهنگ و اعتلای نوین کشور سیلی خوردامان می‌باشد، بپذیرید.

مجله‌ای که گردمان می آورد تا با اقتدار آزادی، قلم‌هایمان بچرخد، تا حرفهایمان از مرزهای جغرافی به سوی جهان بی‌کران، دست‌های پریشان، و لب‌های سکوت بنشیند.

اعتمادی همه‌گانی

عشقی رها.

صمیمانه آرزوی پایداری، برای یکایکتان را دارم.

کوروش ـ همه خانی

متشکرم

سرمقاله

منصور کوشان

روزنه

آیا آفرینشهای ادبی و هنری نیز دستخوش سیاستهای مکار زمانه می‌شوند؟

آیا آفرینشگران نیز نمی‌توانند از سیاستهای روز مصون باشند؟

آیا تمام سیاستها دارای خصلتی مشترکند؟

آیا ممکن است نویسنده‌ای، هنرمندی، رسانه‌ای، به‌رغم تعهد و مسئولیتی که در برابر جامعه و یکایک انسانهای همعصر خود و آینده دارد، مستقیم یا غیر مستقیم، در جهت سیاستی خاص، به نفع گروهی خاص فعال باشد؟

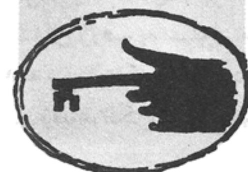
آیا نمی‌توان از اندیشه‌های گذشته فراتر رفت، از اندیشه‌های دیگران بهره جُست و به اندیشهٔ نو و مکتب نو رسید؟

به‌گمانم تا زمانی که اندیشه نباشد و معرفت نو عرصهٔ ظهور پیدا نکند، نه تنهاَ این چند سؤال از دهها سؤالی که ممکن است به ذهنها خطور کند، پاسخی مثبت دارد، که حتاگاه دانسته یا نادانسته، هنر یا هنرمند، به طور ناشیانه‌ای نقش کارگزاری موجه ظاهر می‌شود و تا عمق جامعه را به لجن اضمحلال و فساد فکری خود آلوده می‌سازد.

جامعهٔ متراکم از مصایب و مشکلات، جامعه‌ای که افرادش را به سوی خودمحوری سوق داده باشد، هنرمندش را نیز ـ اگر دارای اندیشهٔ پویا و جوشانی نباشد ـ دیر یا زود می‌بلعد.

درواقع همان عاملی که جامعه را از پویایی، مقاومت و اوج گرفتن باز می‌دارد و به سوی اضمحلال و فروپاشی سوق می‌دهد، روشنفکر، متفکر و هنرمندش را نیز که به سمت مصایب و مشکلات جذب شده است و می‌خواهد با عاملی جز فرهنگ و اندیشه آن را رفع کند، در تاروپود خود اسیر می‌کند و سرانجام اجازه نمی‌دهد راهبر و پیشگام باشد تا نابود شود.

نگاهی گذرا به سالهای دورهٔ تجدد، با این که ستاره‌های تابناکی در برابر سالهای پیش از مشروطیت‌اند، نشان می‌دهد که خانه از پای‌بست ویران است. نشان می‌دهد که از همان آغاز، مرغ همسایه ـ غرب یا شرق



ـ غاز بوده است و با این که، بسیاری هم هشیار بوده‌اند و آگاه، و می‌توانسته‌اند از تخم‌مرغ خود زیر غاز بگذارند تا ما نیز سرانجام صاحب غاز شویم، هیچکس همت نکرده است. اگر هم، یکی، دو نفر، در مقاطعی خواسته‌اند کاری بکنند، گامی پیش بگذارند، اجازه نداده‌اند. حتا مردم ـ به تحریک عواملی بیرون از خود یا خودجوش - به دست خودکنارشان گذاشته‌اند.

این واقعیتی انکارناپذیر است که ما در جامعهٔ بستهٔ منفعلی زندگی می‌کنیم. چراکه بیشتر روشنفکرانش، اعم از قشری و غیرقشری، چپ و راست، منفعل بوده‌اند. هم در برابر تحکم و ترحم بیگانه، مطیع و دنباله‌رو بوده‌اند و هم در برابر شمشیر و نان خودی.

انقلابها همه چیز از جمله ارزشها را دگرگون می‌کنند. اما آیا انقلاب ایران نیز، در زمینهٔ فرهنگ (ادبیات و هنر و اندیشه) معیارهای تازه‌ای راهی جامعه کرده است؟ اگر کرده است، چشم‌اندازهای آن کدامند؟ روشنفکر، شاعر، نویسنده، نقاش، خنیاگر، نمایشگر، تصویرگر... بر پایهٔ کدام اندیشهٔ نویی باید به سوی این چشم‌انداز برود؟ جوانه‌های این اندیشه و روزنه‌های نویدبخش این چشم‌انداز در آثار کدام هنرمند دیده می‌شود؟ اگر بتوان قشری نگاه کرد و هنرمندان این سرزمین را به دو گروه چپ و راست، در طیفهای گسترده‌شان تقسیم کرد و جستجوگر اندیشه در آثارشان شد، نهایت بیش از دو تفکر، آن هم تفکری راکد و وامانده از سالیان پیش نمی‌توان دید:

بیشتر آثار هنرمندان چپ، گرته‌ای است از مارکسیسم، آن هم نه در شاخهٔ اندیشه که سیاست. آثار غیر مارکسیستها هم به همین نحو: نمایش اندیشه‌های کهنه و فرسوده است. اندیشه‌هایی که کاراییهای عملی‌شان را از دست داده‌اند و قابلیت انطباق با جامعهٔ امروز را ندارند مگر آن که دگرگون شوند، رشد کنند و متحول شوند. چنانچه متفکران و نظریه‌پردازان اندیشهٔ مارکسیسم ـ با این که هنوز تازه است ـ هر دهه با طرحی نو اظهار وجود می‌کنند.

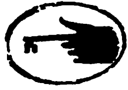
نهایت این که، اگر هم گاهی جوانه‌ای و جرقه‌ای زده شده است به دست مرشد و مراد و استاد، خشک و خاموش گشته است. در صورتی که واقعیت بنیادی ایرانی یا شرقی، حقیقت دیگری است. ما ملتی هستیم با فرهنگ و اندیشه. سه دورهٔ درخشان پیش از تجدد، قرنهای سوم و چهارم ، ششم و هفتم و نهایت دهم از فرازهای اندیشهٔ ما در فرهنگ است. اما پس از آن، یعنی به دنبال عصر تجدد، درست زمانی که امکان افول و رکود اندیشه و فرهنگ دیگر ممکن نیست و گزیری جز گذاشتن دست در دست عصر ارتباطات وجود ندارد، درست در همین زمان، عواملی دست به دست هم می‌دهند و روشنفکر و هنرمند ایران را چنان سیاست زده می‌کنند که در آثار بسیار کمی با اندیشهٔ ایرانی، (به جز صادق هدایت و نیما) روبرو هستیم.

شرق‌شناسان و ایران شناسان، این به نوعی استثمارگران تفکر، آن‌چنان با القاب عجیب و غریب و در عین حال تحسین برانگیز روشنفکر و هنرمند ایرانی را چهار میخ کرده‌اند که هنوز هم نتوانسته است از آن رهایی یابد. هنوز هم در بحثها، درست زمانی که دیگر استقلال و برهان یاری نمی‌کند، با جمله‌هایی چون:

این خصلت فرهنگ ماست،
ویژگی فرهنگ شرقی چنین است،
ماایرانیها همین هستیم دیگر،
و...

سپری از محافظت به دور خود می‌چرخاند. در صورتی که واقعیت به غیر از این است. به گمانم، ایرانیها هرگز همین نبوده‌اند و قرار هم نیست همین باشند. چنانچه هیچ کدام از ملتهای همسنگ ما، در موقعیت خود ایستا نبوده‌اند و نخواهند ماند، ما هم نباید باشیم. بارها نوشته‌ام که ما نمی‌توانیم از فرهنگ ملتهای شرقی دیگر، مانند ژاپن، درونگراتر و سنتی‌تر باشیم. اما می‌بینید با این که هر دو ملت در یک زمان با غرب تماس برقرار می‌کنند و با این که کم و بیش، هر دو هم‌زمان وارد عصر تجدد می‌شوند، ژاپن نه تنها در تکنولوژی مدرن که در اندیشه نیز گوی سبقت را از غرب گرفته است. مهمتر این که هنرمندانش خیلی زود، به اندیشه‌هایی همعصر و از آن خود، خودجوش دست یافتند. اندیشه‌های دیگر زمان اعم از اگزیستانسیالیسم، مارکسیسم و... اندیشه‌های هنرمندان ژاپن را بارورتر و مصون‌تر کرده است. در حالی که دست کم در مقولهٔ ادبیات می‌دانیم همزمان با ظهور کاواباتا و میشیما و امثال او، ما نیز نویسندگان نو زمان خود را داشتیم. اما متأسفانه، هدایت که بارزترین و اندیشمندترین بود، خودکشی کرد. علوی خاموش شد، جمال‌زاده فسیل گشت، آل‌احمد پرخاشگر مرد، خانلری، مینوی و... پژوهشگر ماندند، شاعران نیز یکی بعد از دیگری افول کردند و ماندند چند نفر. آن هم نه به عنوان متفکرانی بزرگ، متجلی اندیشه‌ای ژرف، به عنوان مبارزینی بزرگ، متجلی مقاومتی سترگ. و همه می‌دانید که مبارز بودن به مثابه اندیشهٔ بزرگ داشتن یا دست‌کم، در این زمینه، تفکر نظری، نخواهد بود.

چرا چنین است؟



اجازه بدهید سؤالی بکنم.

آیا به خاطر منشهای سیاسی نبوده است؟

آیا به خاطر این بوده است که شرایط و عواملی شاعر و نویسنده و متفکر ایرانی را به جای تولید اندیشه و تهیهٔ ابزار مبارزه، بـه جـای تحلیل کردن و رهنمود دادن، وادار به مبارزه و درگیری مستقیم با عوامل بازدارنده اندیشه و آزادی کرده است؟

هر روز به این یقین نزدیکتر می‌شوم که عواملی به‌عمد سبب گشته‌اند که فعالیتهای سیاسی روشنفکر و هنرمند ایرانی، که قرار بوده جامعه را به سوی اعتلای شرایط انسانی سوق بدهد، با همهٔ حسن نیتها، اگر حرکتی معکوس نداشته است، دست کم، درگونه‌ای رکود، مؤثر بوده است. رکودی که خود اهـرم اصـلی خـروج شـاعران، نویسندگـان و هنرمندان از مسئولیت و تعهدشان شده است و باعث گشته که سکوی پرش خود (جایگاه اندیشه و رهنمود) را رها کنند و در جای دیگران بایستند و ناخواسته، عامل بازدارنده شوند. منفعل گردند.

آیا هجوم اندیشه‌های مختلف و مکـاتب متفـاوت، روشـنفکر و هنرمند ایرانی را منفعل کرده و اجازه نداده است صاحب اندیشه و مکتبی بشود، یا خود او، همان طور که اشاره رفت به دلیل سیاستهای درازمدت، بیشتر منفعل یا پذیرنده بوده است؟

بر این گمانم که این هر دو، توأمان هستی هنرمند ایرانی را تـهدید می‌کند و این تحدید زمانی جامعهٔ عمل می‌پوشد، که عوامل تهـاجم فرهنگی از حد حرف و بحث بیرون می‌آیند و در عمل خود را نشان می‌دهند.

گذشته نشان می‌دهد که شاعر و نویسندهٔ ایرانی، اگرچـه هـرگز به‌تمامی تسلیم فرهنگهای بیگانه نشد و در تمام این مدت در مرز این از خودبیگانگی و آشتی و ستیز با فرهنگ شرق و غرب ایستاد، اما باز هم نتوانست جامعه‌اش را از این هجوم مصون دارد. در واقع عوامل بازدارندهٔ خودی و بیگانه آن چنان شدت داشته که اجازه نداده است اگر هم اندیشهٔ نویی جوانه زده، محیط سالمی جهت رشد تجلی یابد.

عوامل بازدارنده، مدام عناصر و اهرمهای مشترک فرهنگ ملی را که می‌توانسته میان روشنفکران، متفکران و هنرمندان ایرانـی عـامل اصلی وحدت و یگانگی باشد، از اذهان دور نگه‌داشـته‌انـد و مـحور چرخهای نفاق و کدورت را دامن زده‌اند تا از اتحاد جرقه‌ها شعله‌ای برنتابد.

بنابراین، امروز که جوانه‌های اندیشهٔ نو و جرقه‌های فرهنگ ملی بیش از هر زمان، در گوشه و کنار این سرزمین پهناور به چشم می‌خورد و از طرفی دیگر، قدرتمندترین عامل بازدارندهٔ تفکر نو و نابودی فرهنگ ملی - ماهواره - شرایط رشد می‌یابد، جادارد که روشنفکران و شاعران و نویسندگان و نمایشگران و نقاشان و خنیاگران و تصویرگران و... با هم متحد شوند تا با اتحادشان شرایط رشد جوانه‌های اندیشهٔ نو و فروزان شدن جرقه‌های ملی هرچه سریعتر فراهم شود.

واقعیت این است که رسانه‌های امروز همه به نوعی و شکـلی از تهاجم فرهنگی و عامل اصلی آن، ماهواره، صحبت می‌کنند که نه تنها کوچکترین نقشی در مقابله با آن نداشته‌اند که به نوعی و به شکلی بسیار روشن، تمامی اقشار جامعه را به طور غریبی، تحریک و تهییج کرده‌اند تا بی‌صبرانه در انتظار امکانات رفاهی، مانند آنتنهای ارزان - بسر ببرند و روز شماری کنند تا شاهد برنامه‌های ماهواره‌ای باشند.

در صورتی که اگر همین انرژی، هزینه و وقت، صرف فرهنگ ملی ما و جلوه‌های تصویری - صوتی آن می‌شد، به مراتب نه تنها بهتر بود که امیدی هم به مقابله با عوامل تهاجم فرهنگی، به اخص ماهواره می‌رفت. واقعیت ورود ماهواره و حقیقت بهره‌وری از آن انکار ناپذیر است. کسی نمی‌تواند ماهواره را انکار کند یا لزوم آن را، حتا در ایران منکر شود، آنچه نگران کننده است، از دست رفتن فرهنگ ملی است. زیر پوشش قرارگرفتنِ غرور ملی است.

برای مقابله با محتوای برنامه‌های ماهواره‌ای، راهی جز ارائهٔ برنامه‌هایی بزرگ و همسنگ و همطراز با آن وجود ندارد. اگر غرب برنامه‌های بزرگ و جذاب فاقد هویت ملی تهیه می‌کند تا اندیشه‌های خرد ملتهای گوناگون را نضج بدهد، تا جوانان ما، نسل امروز و فردای ایران، دیگر کتاب نخواند، ننویسد و همین بضاعت اندک اندیشه را هم از دست بدهد، راهی نیست جز ایـن کـه تـا فـرصت هست، دست بـه اندیشه‌های بزرگ بزنیم.

جهان ما پر از اندیشه‌های بزرگ است. گذشتهٔ ما، سکوی پرشی است برای دست یافتن به هرگونه اندیشهٔ پویایی. تنها راه نجـات مـا، نجات فرهنگ ما - که شاخص آن ادبیات است - در اندیشهٔ نو و مکتب نو است. فرهنگ ایران زمین، پر از عناصر برانگیزاننده است. همه چیز آن قابلیت کیمیایی شدن را دارد، باید از جوانه‌ها و جرقه‌هایی که بوده و موجود است، بهره ببریم و برای رهایی از هرگونه سلطه، به ویژه سلطهٔ اندیشه و فرهنگ بیگانه، مکتب داشته باشیم. پس بیایید مکتب ایران را بپرورانیم، نضج بدهیم و به جهانیان ارائه کنیم.

محمد مختاری

زبان به کام سیاست

هر روزه در خبرها و مصاحبه‌ها و رسانه‌ها واژه‌ها یا ترکیبهایی به‌کار می‌رود که در صورت و معنا و نحوهٔ کاربردشان غرابتی احساس می‌شود و آنچه خواننده و شنونده در آغاز از آنها می‌فهمد، اغلب همان نیست که گوینده و نویسنده اراده کرده است. از این گونه کاربردهاست: تعدیل، آزادسازی، اقشار آسیب‌پذیر، منطقهٔ آزاد، خصوصی‌سازی، مشارکت مردمی در آموزش دانشگاهی، تعدیل نیروی انسانی، کارگران تعدیل شده، مدارس غیرانتفاعی، مدارس نمونهٔ مردمی، غیرمتمرکز کردن آموزش و پرورش، واگذاری آموزش و پرورش به مردم، خودیاری، مقررات‌زدایی، شرکتهای مضاربه‌ای، همیاری، هماهنگی خبری، خودکفایی و...

البته عدول از معنای معمول و غرابت در کاربردهای زبانی، در هر دوره‌ای از زندگی زبان محسوس است. زبان همیشه در تاریخ تحول خود بر همین روال رفته است. همیشه واژه‌ای منسوخ شده است؛ واژه‌ای ساخته شده است؛ واژه‌ای از رواج افتاده است؛ واژه‌ای شیوع یافته است. ترکیبی از معنایی به معنایی گراییده است. یا اصطلاح و معنا و صورتی به ضرورت و بنابر ایجابهای تازه به گسترهٔ زبان افزوده شده است. اما غرابت کاربردهایی که منظور من است از گونهٔ ویژه‌ای است. و به سبب دخالتهای اراده‌گرایانه یا چرخش و گرایشی در تاکتیکها و عقاید یا سیاست‌گزاریها و عملکردهای اهل سیاست در زبان رخ می‌دهد. به‌همین سبب نیز از قاعده و روال معمول تحول زبان جداست، یا دست‌کم وجه خاصی از آن است.

تأملی مختصر در این‌گونه کاربردها نشان می‌دهد که غرض از پیدایش و رواج آنها، بیش از هرچیز، به فراموشی سپردن واژه‌ها و معناهایی است که یا دیگر در اولویت سیاسی نیستند؛ و یا حضورشان در زبان رایج و روزمره، به سود سیاست‌گزاریها و عملکردهای سیاسی نیست. پس بار معنایی‌شان از لحاظ سیاسی-اجتماعی-اقتصادی و... ایجاب می‌کند که از دایرهٔ کاربرد روزمره بیرون رانده شوند. و در مقابل، اصطلاحها و ترکیبها و واژه‌هایی متفاوت جایگزین شود و اشاعه یابد.

از اینرو مثلاً مدارس غیرانتفاعی و مدارس نمونهٔ مردمی و غیرمتمرکز کردن آموزش و پرورش و واگذاری آموزش و پرورش به مردم و... با تکرار و تأکید به‌کار می‌رود و رواج می‌یابد تا در حقیقت جای آموزش رایگان را بگیرد، و مدارس ملی و خصوصی با سرمایهٔ خصوصی گسترش یابد، و امکانات آموزشی را در اختیار کسانی قرار دهد که از امکان مالی برخوردارند. همچنان‌که مشارکت مردمی در آموزش دانشگاهی یا بهداشت یا صنعت و معادن و... نیز به‌معنای سپرده شدن بخش آموزش دانشگاهی و بهداشت و معدن و صنعت و... به سرمایه‌داری خصوصی است. درست با همین منظور و با همین سیاست است که کاربرد خودکفایی دربارهٔ مطبوعات، به‌معنای رها شدن آنها به امان ساز و کار بازار است، و تعیین تکلیف فرهنگ در نظام عرضه و تقاضا به‌دست علامت دهی قیمتها.

به‌همین ترتیب برای آن‌که مردم از موقعیت واقعی خود باخبر شوند، و چندان بیخبرانه از گرانی ننالند، گفته می‌شود که آنچه اکنون هست گرانی نیست، بلکه آنچه دیروز بوده است ارزانی کاذب بوده است.

این سیاست زبان‌سازی گاه به مسایل ریشه‌ای‌تر می‌گراید، و مثلاً با ارتقا سطح و مقام مردم به اقشار آسیب‌پذیر، آنان را از سیطرهٔ تحقیرآمیز و اهانت بار عنوانهایی چون پابرهنگان و محرومان و کوخ‌نشینان و مستضعفان و... می‌رهاند.

گاهی هم واژه‌گزینیهای بامزه‌تری رخ می‌دهد که گویی خود پیشنهاد دهندگان نیز از بامزگی پیشنهاد خود خبری ندارند. در نتیجه رفقا یا رقباشان مجبور می‌شوند آنان را به شرینکاری‌شان واقف کنند. چنانکه چندی پیش گفته شد برای پرهیز از ربا در نظام بانکداری، باید از کاربرد واژه‌ها و ترکیبهایی چون سود و کارمزد و... خودداری کرد. و به جای آنها ضریب تورم را به‌کار برد.

به‌هر حال شاید نقد زبان‌شناسی که این روزها خیلی باب شده است و در بند ابعاد اجتماعی زبان نیست، در بررسی بسامد کاربرد دو واژهٔ عدالت و تعدیل در نوشته‌ها، چندان دغدغهٔ خاطری نداشته باشد، و در بند این نباشد که تعدیل درست با همین تاکتیک و سیاست به‌جای عدالت نشسته است. به‌همین سبب نیز می‌تواند به بررسیهایی سرگرم باشد که مربوط است به تعدیل دو واکهٔ آ و ای در عدالت و تعدیل، و خشن‌تر بودن یک واکه و ملایم‌تر بودن واکهٔ دیگر و غیره.

اما زندگی اجتماعی اهل زبان آشکارا نشان می‌دهد که رواج



تعدیل و آزادسازی و ادغام در بازار جهانی و... بر یک استراتژی اقتصادی مبتنی است که سودی در رواج و تکرار واژهٔ عدالت نمی‌بیند. این واژه در عرف جهانی به‌معنای حاکمیت سرمایه‌داری و ساز و کار بازار و خصوصی سازی است. در عملکرد چند سالهٔ داخلی نیز مترادف است با گشودن دروازه‌ها و باز گذاشتن دست دلالان واردات و تبدیل کشور به بازار مکارهٔ کالاهای مصرفی و غیرضرور لوکس و گاه بنجل کشورهای شرق آسیا و...

آخرین نمونه از این زبان‌سازی که خوانده‌ام ترکیب کارگران تعدیل شده است. به‌یقین نه کارگرانی که بار نخست آن را شنیده‌اند معنایش را دریافته‌اند، و نه دیگر همزبانان ما که علاقه‌مند به سرنوشت ملی و در بند بهبود زندگی زحمتکشان این کشورند. اما دقت در کاربرد سیاسی-اجتماعی این ترکیب نشان می‌دهد که با یک تاکتیک اندیشیده و القای سیاست ویژه مواجهیم که در زبان متجسم شده است.

ماجرا این است که در پی سیاستهای تعدیل، باید شماری از موسسات اقتصادی و تولیدی به بخش خصوصی واگذار شود. مدیریت جدید کارگاه تولیدی که به سرمایهٔ خصوصی سپرده شده، یعنی تعدیل شده، باید حافظ منافع سرمایهٔ خصوصی باشد. پس بنابه اقتضاهای واحد خود، باید نیروی انسانی کارگاه را نیز تعدیل کند. از اینرو عده‌ای از کارگران را مازاد تشخیص می‌دهد، و آنان را اخراج می‌کند. اما اخراج نه در شأن کارگران عزیز است و نه به صلاح تبلیغی سیاست. پس برای آنکه موازنهٔ روان‌شناختی جامعه برهم نخورد و احساسات کارگران جریحه‌دار نشود و آشفتگی در افکار عمومی پدید نیاید و تأثیر منفی اخراج کارگران کاهش یابد، زبان‌سازان پا به میدان می‌گذارند و ترکیب متناسبی با سیاستهای تعدیل پیدا می‌کنند و به رسانه‌ها می‌سپارند.

در حقیقت کلمهٔ اخراج از زبان اخراج می‌شود، تا از تأثیر منفی تصفیهٔ کارگران جلوگیری کند. با ارادهٔ حال از معنای محل، اصطلاح مربوط به موسسه به کارگر موسسه منسوب می‌شود. پس با چرخش زبان، مشکل سیاست حل می‌شود. آنگاه در روزنامه‌ها می‌خوانیم که باید برای کارگران تعدیل شده کار پیدا کرد.

من عقیده ندارم که همهٔ اهل زبان و نقد زبان‌شناسی، خوشرویانه تمام این جابه‌جاییها و تعدیلها و واژه‌پردازیها را تأیید می‌کنند و از چرخش بی‌وقفهٔ زبان جامعه به‌کام سیاست، آسوده‌خاطرند. اما گمان می‌کنم که متأسفانه این گشتن زبان در کام سیاست، بی‌دخالت و یاری برخی از اهل زبان، خواه فرهنگستانی و خواه غیر فرهنگستانی، نیز به‌سادگی صورت نمی‌پذیرد.

اهل زبان در اینجا البته همان متخصصانی‌اند که می‌توانند چنین ترکیبها و واژه‌ها و اصطلاحها را برای دلالتهای مورد نظر اهل سیاست بیابند. در نتیجه روز به روز بیشتر عرصهٔ زبان، و از این راه عرصهٔ فرهنگ را، به گرو سیاستها درآورند.

البته شک نیست که هر زبان‌شناس یا اهل زبانی به سائقهٔ گرایش انسانی خود می‌داند که عدالت تبلوری از آرمانهای انقلاب بوده است و تعدیل نمایانگر سیاستهای امروزین است. با این همه ممکن است نتواند جابه‌جایی کاربرد این دو واژه را در حوزهٔ نظریه‌ای ناب خود ارزیابی کند. اگرچه عده‌ای معتقدند که اگر نظریهٔ ادبی به‌جای چالش با مفروضات یک نظام قدرت (و از جمله دستگاه زبان‌سازی آن)، آن مفروضات را تقویت کند، بی‌طرف نمانده است.

هنگامی که زبان به هر شکلی به ارادهٔ سیاست بچرخد، فرهنگ دستخوش سیاست می‌شود. واقعیت حیات انسانها چیزی می‌شود و تظاهر زبانی فرهنگشان چیزی دیگر. آنگاه گسترده‌ترین تأثیرهای یک سیاست ویژه بر زبان حاکم می‌شود که دیگر نادیده گرفتن آن چشم فروبستن بر حقایق است.

وقتی زبان به کام سیاست بگردد، اولین نتیجه‌اش ریاکارانه شدن زبان است. چیزی گفته می‌شود و چیزی دیگر اراده می‌شود. دیگر نمی‌توان به‌قول فرانسویها گفت: گربه، گربه است.

چون همواره واژه‌ای هست که معنای معهودش را از دست داده است؛ و یا معنای دیگری به خود گرفته است. بی‌آن‌که در این جابه‌جایی، ضرورتی فرهنگی، هنری، تاریخی، اجتماعی درکار باشد. در نتیجهٔ چنین تصمیمهایی است که آدم یکباره می‌بیند به خیلی چیزها می‌گویند گربه، جز به خود گربه. شغال و سگ و موش هم می‌شوند گربه. و این مسخ زبان است. و مسخ فرهنگ است. و مسخ فرهنگ به مسخ آدمی می‌انجامد.

تشابهی که در آغاز میان برخورد فرهنگی با زبان و برخورد سیاسی با زبان به‌چشم می‌خورد، مانع درک افتراق آنها نیست. فرق سیاست و فرهنگ در برخورد با زبان در این است که اولی واژه‌ها را نیز مانند افراد تصفیه می‌کند تا همه را به شکل خود درآورد. هر واژه و معنای ناساز با تبلیغات و اهداف و برنامه‌ها را از زبان روز اخراج می‌کند. در حالی که فرهنگ از راه هنر و دانش و... به تنوع و کثرت واژه‌ها و معناها و کاربردهای گوناگون استعاری، کنایی و... می‌نگرد، و بر گسترهٔ آنها می‌افزاید. در نتیجه در برخورد فرهنگی، هم واژه هست، و هم پیوندها و ترکیبهای گوناگون آن. و از این راه غنای زبان و غنای فرهنگ برقرار می‌ماند.

ممیزی یکی از وجوه بارز اختلاف میان سیاست و فرهنگ در برخورد با زبان است. سیاست تصمیم می‌گیرد که فلان واژه به‌کار نرود. فلان واژه جای واژه‌ای دیگر بنشیند. حال آن‌که فرهنگ هرگز نمی‌تواند با ممیزی کنار بیاید. رشد و اشاعهٔ فرهنگ مستلزم آزادی است. پس اساسش بر حضور همهٔ نمودهای فرهنگی است. خلاقیت هنری تبلور حضور گونه‌ها و اجزای گوناگون یک فرهنگ است و جز در آزادی تحقق نمی‌یابد. هرگونه محدود کردن دایرهٔ واژه‌ها و کاربرد معناها و مفاهیم، محدود کردن دامنهٔ خلاقیت نیز هست. واژهٔ ممنوع، کم‌کم به موضوع ممنوع، کتاب ممنوع و سرانجام قلم ممنوع می‌رسد. چنان‌که پیش از انقلاب دامنهٔ واژه‌های ممنوع، که در بخشنامه‌ای از سوی ادارهٔ ممیزی ارائه شده بود، سرانجام به فهرستی از نویسندگان ممنوع‌القلم انجامید.

به‌همین سبب هر تاکتیکی در جهت تعدیل یا کنترل زبان، خواه ناخواه خبر از استراتژی خاصی می‌دهد که قطعاً نمی‌تواند استراتژی فرهنگ باشد. فرهنگ هیچگاه عین سیاست نخواهد شد. بلکه این سیاست است که در اعتلای انسانی باید به فرهنگ بگراید. هیچ کوششی هم در یکی قلمداد کردن آنها به نتیجه نخواهد رسید. زیرا خاصیت اصلی فرهنگ مثل خاصیت اصلی زبان، و درست همچون خاصیت حضور انسان، دور ماندن از همشکلی یا یک شکلی و گسترش یافتن در تنوع و کثرت است. 

دیدار

منصوره حسینی

من و مرز خودکفایی و قلم‌مو

معصومه خانم، کمک کدبانوی ما سالهای سال زحمت نظافت و رسیدگی به امور خانهٔ ما را به عهده داشت.

اولها به معصومه خانم روزی پنجاه تومان حق زحمت می‌دادم. این آخریها، رقم پرداختم رسیده بود به روزی هزار تومان، تازه، پول تاکسی هـم مـی‌خواست. معصومه خانم آن سالها، از کرج می‌آمد و صبح ساعت هفت، هفت و نیم در می‌زد، این آخریها با اینکه در تهران بود، ساعت نه و نیم، ده صبح می‌رسید و گرسنه بود و صبحانه هم نخورده بود. آن وقتها که صبحها از کرج می‌آمد، ساعت پنج بعدازظهر می‌رفت و صبح‌ها تره‌بار تر و تازه، سربار می‌خرید و می‌آورد. این آخریها که در تهران بود ساعت دو بعدازظهر بعد از تناول ناهار و صرف چای می‌رفت. یک توبره هم تره بار از تو یخچال انتخاب می‌کرد و می‌برد. درست مثل نان سنگک که هرچه گران‌تر شد از قد و بالا و پهنا و وزن شور رفت. اوایل معصومه خانم معمولاً هر روز می‌آمد اما وقتی حق زحمت معصومه خانم هزار تومنی شد و از هزار داشت پله‌پله بالاتر می‌رفت رفتم تو خط قناعت و گفتم، معصومه خانم لطف بکن و یکروز درمیان بیا.. بعد خواهش کردم، هفته‌ای دو روز بیا.. خواهش بـعدی هفته‌ای یکروز بیا و بالاخره معصومه خانم جون، دست شما درد نکند، شرمنده‌ام، اگر کاری داشتم خبر می‌کنم.

این مطلب شروع حرکت به جانب خودکفایی بود.

در این راه دائم بوته‌های مختلفی می‌رویید که یک علامت سئوال گنده میوهٔ آن بود... مهمانی و سفره پهن کردن را جواب کردم. که چی؟ عده‌ای بیـایند و بخورند و بریزند و بپاشند و احتمالاً پشت سر بگویند: آنکه خوردیم، پلو نبود شفته بود. برنجش تایلندی بود نه رشتی! آخه دست تنها که نمی شود خرید، بار کرد، پخت، سروکرد. پختن برای خودم کفایت است. کار بمرور بالاتر گرفت... مگر علی آقا باغبان چه می‌کند؟ با شیلنگ آب می‌دهد. خب من‌هم بلدم شیر آب شیلنگ را باز کنم. آخه باغبان، شاخه‌ها را هم هرس می‌کند. ـ هر روز که هرس نمی‌کند، سالی یکبار یا دوبار! شاخه هرس کردن بلد نیستی؟ مگر جراحی قلب است که تخصص بخواهد. سمپاشی را چه می‌گویی؟ جلوی دماغ و دهانت را دستمال می‌بندی، عینک می‌زنی، یک جفت دستکش لاستیکی درست می‌کنی، ده دقیقه تلمبه می‌زنی. بله باغبان هم مؤدبانه رفت آنجائی که معصومه خانم رفته بود. مگر خشکشوئی چه می‌کند؟ گاهی که مواد لازم را نداشته بـاشد بـا آب می‌شوید و خرابکاری می‌کند. خب منهم بلدم با آب بشویم، دقت می‌کنم مثل خشکشویی گند نزنم... بله بمرور کار بالا گرفت.. مگر خیاط چه می‌کند؟ مگر آشپز چه می‌کند؟ مگر رانندهٔ آژانس چه می‌کند؟

گفتم: لباس خانه و پیراهن کار ـ خودم جواب دادم خب پارچه داری، ببر، بدوز!

گفتم: شروع فصل پاییز است. بلوز و ژاکت! خودم جواب دادم، خب بباف.

گفتم: روتختی رنگش وق زده! میل بافتنی و کاموا روی میز ریخته بـود، جواب دادم اینهم بباف.

گفتم: کاموا گرانه ـ صرف نداره، پولش سر بفلک می‌زنه!

بله... بدوستانم گفتم: هرچه ته کاموا دارید برایم بیاورید، کیسه کیسه ته کلاف و خرده کاموا برایم آوردند.

دو سه کلاف یکرنگ هم خودم خریدم. صدو نود خشت مربع رنگارنگ بافتم و بهم وصل کردم، آستر کردم هم، روتختی زیبایی بود هم پتو.

بخودم گفتم: ایوالله، دستت درد نکند. خیل قشنگه.

مانتو اسلامی بافتنی می‌خوام!

می‌توانی طرح کنی، ببافی؟

چرا نه. بله طرح کردم و بافتم و پوشیدم و از خودم متشکر شدم. تو خیابون کلی بانو جلویم را می‌گرفت و سوال می‌کرد از کجا خریدید؟ به کـدام مـزون سفارش دادید؟ این حرفها کلی موجب رضایت می‌شد.

یک میوه خوری بزرگ می‌خواهم!

کریستال؟

گرانه، نه، بلور چطوره؟ می‌ترسم وزن میوه را تحمل نکند. فلزی؟ دوست ندارم حصیر؟ بد نیست اما سرامیک می‌خوام. بدوستی که کارگاه سفالگری داشت مسئله را گفتم. یکروز جمعه بکارگاهش دعوتم کرد. یک ماهی بزرگ توخالی ساختم برای میوه خوری. بهتر نیست حالا که تو کارگاه هستم و راهی را هـم آمده‌ام، گِل هم بدست و و پالم چسبیده، دو سه تا چیز دیگر هم بسازم؟ دو تا زیرسیگاری بازهم بشکل ماهی و دو تا گلدان. البته او چرخکار گلدانها را طبق طرحم روی چرخ اجرا کرد.

نگران بودم که ماهیها بشکند و ترک بخورد. خوشبختانه موقع پختن نشکست و ترک هم نخورد. دو سه هفته بعد، دوباره بکارگاه دوست رفتم و به سفالها لعاب دادم. بهبه، کورهٔ دوم پخت لعاب هم موفق بود.

بالاخره یک میوه‌خوری، دو زیرسیگاری، دو گلدان را بخانه آوردم. قند تو دلم آب می‌شد، رضایت بود و لبخند بود البته خستگی حمل و نقل هم بود. من بمرز خودکفائی رسیده بودم.

بله.. نیازهای عادی را برآورده‌ای و بر می‌آوری، اما تکلیف قلم موها چطور می‌شود، بسراغ قلم‌موها می‌روی که کاری، تابلوئی را شروع کنی، وای خدای بزرگ ... ذهن در راه مرز خودکفائی بکلی منحرف شده، انواع مشاغل، توئی که بودی چنان غارت کرده، چنان به بیراهه برده، انگار که نیستی .. بخودم می‌گویم شغل تو نقاشی است، به غلط یا صحیح بنام نقاش شناخته شدی، رشته تحصیلی تو هنر است، نه آشپزی، زمین شویی، رانندگی، بافندگی، باغبانی! خداجونم ببین مرز خودکفائی چه بهِ روزت آورده؟ بله پاشنهٔ دهنم را می‌کشم و بخودم می‌گویم، خاک بر سرت چهل تکه بافت.

آخه چرا اینهمه را به این بیهودگی داری دود می‌کنی، کاری که تو بخاطر جبر زمانه داری ادامه می‌ده ، فتح نیست شکست محض است. انشاء و تمرین نوشتن را تو آب آبکشی پلو دور ریختی، سبکی و شعر نوازش قلم موهایت تو مشق آبرنگ کجا رفت؟ ... زیادی لطیف بود، روی میز اطوکشی، موقع اطوی پرده‌ها لابـد سوخت، بله، اوج خودکفایی تو را به بی‌کفایتی دارد می‌اندازد. این است نصیحت من به آنهایی که سر سوزن ذوقی دارند: گودالی عظیم از بدهکاریها و پرداختهای حق و ناحق حفر بفرمائید، خطری نیست بلکه سیلی رسید و پرش کرد! از مرز خودکفاییِ این چنین تا بکّلی نمرده‌اید پرهیز بفرمائید.





دیدار

صفورا ـ نیّری

شقایقها زیر برف مدفونند

در چند ماه اخیر، با بزرگوارانی گفت‌وگو داشته‌ام که دست در کار تهیّهٔ کتابهایی‌اند که به معرّفی شاعره‌ها اختصاص دارد. از کسان دیگری هم شنیده‌ام که نیّت انجام چنین کاری را دارند: حتّی چند آگهی را هم دیده‌ام که از شاعره‌ها خواسته شده است تا اشعارشان را برای ترتیب مجموعهٔ شعری خاص زنان، به فلان صندوق پستی و یا فلان نشانی بفرستند!

آیا این گونه دسته‌بندی کردنها از کدام ضرورت سرچشمه می‌گیرد؟ چرا بـاید شاعر و به طورکلّی هنرمند را بر حسب جنس طبقه بندی کرد؟ کسی یا شاعر و هنرمند هست، یا نیست. زن یا مرد بودن او چه چیز را ثابت می‌کند و یا تغییر می‌دهد؟

آیا وقتی زنها را در کتابی جداگانه معرّفی می‌کنیم، قصدمان نوعی بخشش بزرگوارانه و رأفت کوچکنوازانه نیست؟! یعنی این گروه از زنان که نام و اثرشان در چنین کتابی آمده است، اگر قرار بود مجموعه‌ای عام در مقولهٔ شعر ـ مثلاً ـ ترتیب بیابد، محلّی از اعراب نداشتند؟ آیا به جبران تحقیری است که در طول سالیان، در جامعه‌ای مرد سالار، بر زنان رفته است؟ آیا به جبران کمبود واقعی زنان هنرمند ـ اگر نه در حدّ تعالی، فقط در حدّ قابل قبول ـ است که با چنین بازتابی، به کمیّت پرداخته می‌شود و آثار گروه بزرگی از زنان را در مجموعه‌ای گرد می آورند که بعضی از ایشان، ممکن است کار هنری‌شان ـ از نظر تعداد، حتی ـ در همین اندازهٔ کوچک مورد لزوم برای حضور در این گونه کتابها باشد؟

واقعیتی محض است که تعداد هنرمندان زن، به میزانی قابل توجّه کمتر از تعداد هنرمندان مرد است؛ و نیز واقعیتی است که امتیاز مرد بودن و بخصوص هنرمند مرد بودن، امتیازی تعیین کننده است. زنان چه هنرمند باشند و چـه نباشند، سایهٔ دردی مشترک را بر سر دارند: جنس دوّمند. این جنس دوم، در شرایط مساوی به لحاظ توان ذهنی و هنری، همیشه از جنس اوّل عقب می‌ماند، زیرا شرایط زیستی و اجتمـاعی نـامساوی و دیگـرگونی دارد. سـاده‌ترین و ابتدایی‌ترین وضع را (البتّه بدون منظور داشتن استثناءها، که بیشترین موفقیت را نیز همین استثناءها ـ در شرایط ـ داشته‌اند) در نظر بگیریم: بانوی هنرمند ـ در بیشتر موارد ـ علاوه بر پرداختن به حرفه‌ای که بخشی از نیاز مالی خانواده را برآورده می‌کند، اگر بخواهد (و معمولاً چاره‌ای هم جز این ندارد) که هم زندگی خانوادگی را اداره کند و هم به کار هنری خود بپردازد، بالاخره باید از یکی از هردوانیها کم بگذارد. مثلاً وقتی بچه بیمار است. و یا اهالی خانه گرفتاریهایی چون گرسنگی و ... دارند، مهربانی و از خودگذشتگی مادرانه و زنانه حکم می‌کند که بانوی هنرمند به چیزی جز رفع و دفع این بلایا نیندیشد! نتیجه برای آنچه که ما می‌خواهیم به آن برسیم، کافی است: به طیب خاطر از وقت لازم برای کار هنری‌اش کم گذاشته است. و این کم گذاشتن‌ها نقطه‌هایی پیوسته به هم هستند. هرگز تمامی ندارند و خطی را می سازند که به سوی جدّی گرفته نشدن کار هنری زنان، نشانه می‌رود.

البته استثناء همیشه وجود دارد: زنانی که از قید می‌پرهیزند، پافشاری می‌کنند تا به اثبات خود بپردازند. امّا به چه بهایی؟ و یا ـ به ندرت با مایه گذاشتن از جان خود به مرحله‌ای از تعالی هنری می‌رسند که دیگر چاره‌ای جز پذیرفتن و باور کردن ایشان وجود نداشته باشد. تعداد این نوع زنان هنرمند، بسیار کم است؛ تقریباً به همان کمیِ تعداد مردان هنرمندی که در چنین حدّ والایـی از ارزش هسـتند. خوراک فکری و فرهنگی جامعه را مردان می‌سازند. نفرات مؤثر در شکل‌گیری مجلّه‌ها ماهنامه‌ها، جُنگها و ... مردان هستند. البتّه از سر بزرگواری ذکری از زنان نیز به میان می آورند. همینجا قبول می‌کنم اگر بگویید که تعداد زنانی که کار هنری قابل طرح داشته باشند، کم است؛ امّا حرف این است که ما از مردانی هم که در حدّ بالای هنری باشند، کم اثر می‌بینیم آیا روزی خواهد رسید که با دیدی جدّی‌تر به نیروی خلاقهٔ زنان، پرداخته شود و به ارزشهای فکری ایشان بهایی در خور، داده شود؟ و در هر مقوله (ادب و هنر، علوم و....) زنان، دقیقاً در جایی که هستند، نه کم و نه بیش، از سر انصاف و آزاد اندیشی و با سلوکی مبتنی بر ارزشهای انکار ناپذیر ذهنی و انسانی ایشان، نگریسته و بازشناسی و یاری شوند؟ شاید این بازنگری و تأمّل بتواند رشدی بایسته به بخشی بزرگ از تفکر و خلاقیّت قـابل اعتنـا و پرداخت ببخشد که چون شقایقی زیر برف، پنهان است؛ وگذار نسیمی تازه باشد بر جان عزیز ادبیّات و هنر، که جانِ جانهاست.

جهانگیر افکاری

هنر زبان دل

هنر را نمی‌توان ساده و جامع تعریف کرد. برای نمونه به فرهنگ فارسی معین، که بدبختانه جامعترین فرهنگ ماست، نگاه می‌کنیم: ۱ـ هنر شناسایی همه قوانین عملی مربوط به شغل و فن، معرفت امری توام با ظرافت و ریزه‌کاری ۲ـ طریقه اجرای امری طبق قوانین و قواعد صنعت ۳ـ مجموعه اطلاعات و تجارب: **مویدالملک را بفریفت و گفت ۰۰۰ از ایشان به همهٔ هنرها و فرهنگها افزونی**[۱]

می‌بینیم که با چه قلم زشت و ناهنجار، هنر تنها به مفهوم شناخت ساختارهای فنی و صنعتی به‌کار گرفته شده است و کلمه‌ای از آفرینندگی در هنر و رشته‌های هفتگانه آن به کار نرفته است. اگر به تعریف هنر در لاروس آنسیکلوپدیک همان دوران نگاه کنیم چنین آمده است: **مهارت، کاردانی، روش، مجموعه قواعد برای درست انجام دادن کار. هنر سخنوری، هنر نظامیگری...**

اگر ناپولئون [ناپلئون] نظامیگری را هنر شمرد، چه بسا میرغضبهای شرقی هم خود را هنرمند می‌شمرده‌اند! هرگاه شمشیرزنی و تیراندازی و لشکرکشی... هنر باشد، چگونه می‌توان بمبارانهای هوایی و توپ بستنهای زمینی را از آن شمار ندانست؟ جایی که تعمیر ماهرانهٔ اتومبیل، رادیو، یخچال، تلویزیون ... هنر قلمداد شود، وزنه‌برداری، نیزه پرانی، اسبدوانی، شکار، آکروباسی، بندبازی در سیرک و سیاست... حتی جرّاحی آرواره و شکم را هم باید هنر خواند. درست است که استاد سخن سعدی فرمود: **مایه عیش آدمی شکم است.** ولی او به هیچ رو به هنر آشپزی اشاره ندارد. مگر می‌توان رانندگی و کوهنوردی بر روی کرهٔ خاکی، یا راهپیمایی در فضا و مهنوردی و این دست زبردستیها را هنر دانست. برای هنر تعریفهایی هم داریم،

تئوفیل گوتیه، در پایان قرن نوزدهم: هدف هنر باید به خودی خود آفرینش زیبایی باشد و بس، بی آن که بخواهد به اخلاق یا سودمندی پردازد[۱].

زولا، در آغاز قرن بیستم: **یک اثر هنری گوشه‌ای از آفرینش نهاد یک سرشت است.**

همچنان که نیما اشاره دارد: **یا سرشت منی که نگشتی از پی رونق و شهرت و نام.**

نظامی، در هشت قرن پیش، برای بازنمودن جوهره خیزاب هنر از درون، گفت: **چون غرض آمد هنر پوشیده شد. صد حجاب از دل به سوی دیده شد.**

فردوسی در هزار سال پیش سرود: **هنر مردمی باشد و راستی** پس می‌توان دریافت هنر آفرینشی است که به راستی از درون زبانه می‌کشد و بهره‌اش به همگان می‌رسد.

نه آن که گمان رود این آفریسدگی موهبتی است که خود به خود و بی‌هیچ رنجی رخ می‌دهد.

آری، برای هنر بایستی تعریفی نو داشت. آفرینشهایی والا، کم یافت، مردمی و ماندنی، نه کاردانیهای فنی و خصوصی و رفتنی. دستاورد هنر بایستی به همگان رسد و به هیچ مرز و بوم، زبان و زمان، جنس و جماعتی اختصاص نیابد، درست همسان دستاوردهای دانش. البته خانه‌داری، آشپزی، رانندگی، باغبانی، دامداری... و دهها پیشهٔ دیگر نه عیب است و نه هنر.

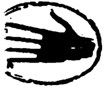
چگونه می‌توان هنر شاعری، آهنگسازی، نویسندگی، نقاشی، پیکرتراشی، معماری، تئاتر یا هنر هفتم (سینما) را با مهارتهای زندگی روزانه و گذرا همسنگ شناخت؟ این نشناختن و خوار شمردن هنر است. روشن است که هنرمندان هم به گروههای ساده و نابغه‌هایی بلندپایه و انگشت شمار تقسیم می‌شوند. هنروران: نوازندگان، نقاشان، شاعران، نویسندگان و معمارانی که با زمان خود از میان می‌روند، خدمتگزارانی هستند ارجمند، حال آن که هنرمندان برجسته جاودانه‌اند. تاریخ هستی هزار تنی نمی‌شناسد همتراز هومر، فردوسی، سعدی، حافظ، سروانتس، شکسپیر، بتهوون، رامبراند، میکل‌آنژ، گوته، تولستوی، چخوف، همینگوی... گوهرافروزانی که دلهای خسته را شادی بخشند و دروازه‌های پهناور آسمان هنر را بر روی آدمیان بگشایند.

سخن بر سر گسترهٔ هنرآفرینی است. هرگاه خانمی برای شوهر و فرزندان بهترین خورش را فراهم آورد، مردی برای همسر و خانواده زیباترین پوشاک را بدوزد، آرایشگری گیسوان عروس خانمی را بیاراید، نقاشی خانه و ایوان شما را نقش و نگار کند، دندانپزشکی سیاه دندان مرا ماهرانه بیرون کشد، دختری پروانه وار در خانه‌ای برقصد و بنوازد... کیست که از این کاردانیها آگاهی یابد و که می‌تواند اینان را هنرمند بشمارد؟

هنر مردمی درست وصف هنری است که برای مردم جهان صفای ذهن و نشاط روحی به ارمغان آرد. چیزی که خاطر مردمان گوشه‌ای از جهان را بیازارد ـ هر چند زبردستانه باشد از هنر به دور است.

هنرمند، فرمانروا، پیشوا، سردار و سپهسالار نیست که بر قوم و جماعتی لشکر کشد. کیست که اسکندر و چنگیز یا نادر و هیتلر را هنرور شناسد؟ حتا مجسمه ساز و نقاشی هم که اینان را خوشنما ساخته باشد مزدوری کرده نه هنرمندی. آن که تابلو ایوان مخوف (گروزنی) امپراتور روس را در موزهٔ مسکو ببیند در می‌یابد که رپین نقاش، چه نیکو خوی خوانخواره تزار را نشان داده است. او با نیزه چنان فرق پسرش را شکافته که خون چهرهٔ جوان ایستاده را پوشانیده، و پایهٔ تختش لغزیده است و مسافر قزّاق تماشاگری، برافروخته و خشمناک، با خنجر آن تابلو را دریده است.

بسا افسوس که بر اثر مناهی نام یک نقاش، مجسمه ساز یا آهنگساز ایرانی در تاریخ هنر جهان دیده نمی‌شود. از فرزند کشیها و فرزند کورکنی‌های شاه عباس و نادر شاه، یا **هنرمندی** سربازان آغا محمدخان قاجار در کرمان که چشمها را با چنگ از کاسه در می‌آوردند و به کیسه می‌ریختند کوچکترین تصویری به دست نیست. همچنان که از رگزنی امیرکبیر در باغ فین کاشان تا اسارت و گوشه‌نشینی دکتر مصدق در احمد آباد نزدیک هشتگرد، یا ستمدیدگان و ستم پیشگان پشتاپشت و رنگارنگ هیچ تصویری پدید نیامده است. این خود نشانگر آن است که هنر با فرهنگ تا چه پایه می‌تواند همگامی داشته باشد. به گوشه‌ای از زندگی و نگوگ صورتگر نابغه هلندی (۱۸۵۳ تا ۱۸۹۰) نگاه کنیم. او که پیوسته در تنگدستی می‌زیست، روانه پاریس شد (پایتختی که انقلاب کبیر را



از سرگذرانیده بود) پس از چندی به میهن و به شهر *اوور* بازگشت و ۷۲ روز پایان عمر را در آنجا به سر برد. در همین ۷۲ روز ۱۰۰ تابلو ساخت که تنها یکی از آنها به تازگی (به سال ۱۹۸۹) به ۵۴ میلیون دلار به فروش رفت. ونگوگ با همهٔ گرفتاریهای مالی نمی‌توانست عشق هنرش را کنار نهد و در پی معاش و بهروزی بدود و به سفارش و دلخواه دیگران تن دهد.

ما اگر هزار سال به پس نگریم، فردوسی خود را می‌بینیم که سی سالی در گوشهٔ توس پارسی می‌سرود و گنج سخنش را تا بیست سالی از کیوان و خورشید و ماه پنهان می‌داشت. شصت و پنج سال را به درویشی و رنج می‌گذراند: **نه امید عقبا[۲] نه دنیا به دست ـ زهر دو رسیده به جانم شکست.** خدا میداند در این سی سالی که او بر سر این شصت هزار بیت گذاشت، از چه گشت و گذارها، و از چه شادکامیها دست شسته است. بر این عشق جز هنر آفرینی چه نام دیگر می‌توان نهاد؟ بزرگمردی که کاخ هنر بر پای داشت، چون از پای درآمد، به گفتهٔ عطار[۳]، مفتی توس اجازه نداد که وی در گورستان مسلمین به خاک سپرده شود: **چنین گفت او که فردوسی بسی گفت / همه در مدح گبری ناکسی گفت / مرا در کار او برگ ریا نیست / نمازم بر چنین شاعر روا نیست /**

به یاد بیاوریم که هزار سال پس از فردوسی، لف تولستوی، جنگ و صلح هزاران صفحه‌ای را هفت بار بازنویسی می‌کند تا این رمان بزرگ، آن چنان دلنشین گردد که دلش می‌خواهد **این زبان دل افسردگان است / نه زبان پی نام خیزان** نیما چه خوش وصف حال کرده است. بزرگان هنر، همیشه روزگار و در همه جا هرگز پی نام و جاه و مقام نبوده‌اند.

آیا شاعر، آهنگساز، نویسنده یا نقاشی را سراغ داریم که بی‌رنج جانکاه به جایگاهی فرازمند دست یافته باشد؟ به گفتهٔ ونگوگ: **آدمی با کار کردن می‌آموزد، و با نقاشی کردن نقاش می‌شود.** پیکاسو در دیداری که با آندره گرومیکو وزیر خارجه شوروی پیشین داشته گفته است: **پیکاسو تنها می‌تواند پیکاسو باشد.** این وصف همگی سرآمدان دنیای هنر است. گی سورمن[۴] چه به جا می‌گوید: **کار و زحمت است که نابغه بار می‌آورد.** آری، هنرمند فرازمند از استعداد، نبوغ و بینشی فرا بشری برخوردار است، که با کار و توانمندی بال می‌گسترد و جهان افروزی می‌کند، بی آن که در برابر هیچ قدرتی سر فرود آرد. این که برشت می‌گوید: **نویسنده نبایستی در برابر قدرتمندان سر فرود آرد، همچنان که نباید بی‌قدرتان را فریب دهد.** کماییش وصف حال کرده است؛ وگرنه برتولت برشت از این کوته بینی به دور است که بخواهد به نویسندگان راستین درس دهد. هشت قرن پیش از او، سخنور خردمند ما عطار می‌گوید: **بهترین سلاطین آنها هستند که با علماء نشینند، و بدترین علماء آنها که با سلاطین نشینند.** چنان که ولتر پس از آن که در پاریس به دست نوکران شوالیه روهان به تخته شلاق بسته شد (۱۷۲۶) و به زندان باستیل افتاد، سپس روانهٔ لندن گشت و پس از چندی، به دعوت پادشاه آزاده پروس، رهسپار دربار فردریک دوم شد؛ ولی با همهٔ بزرگداشتی که می‌دید، سرانجام به مادام دُنی در پاریس چنین نوشت: **... جز به فکر آن نیستم که به صورت آبرومندانه‌ای از اینجا بگریزم، چه در قاموس شاهان، دوست من یعنی غلام من[۵]**

هنر ماندگار نه تنها گوشنواز و دیده‌گشاست، روح افزا و ذهن پرور است، چرا که از خیزاب اقیانوس دل هنرمند جستن می‌کند. هنرمند کسی است که از خودنماییها، خودبزرگ‌بینی‌ها، خودخواهیها، نادانیها، کینه‌توزیها، دورنگیها، خونریزیها... (به هرگونه و با هر پرچم) درد می‌کشد. حتی فردوسی که به دوران پهلوی اوّل لقب سپهبد گرفت، می‌گوید: **به نزدیک من صلح بهتر که جنگ ـ نه دانش باشد آن را و نه فرهنگ که وقت آشتی پیش آورد جنگ ـ به هرجای خیره مکن کارزار**

و فرمانروایی ضحاک را از این رو ننگبار می‌شمارد که دیوانگان به کامگاری می‌رسند:

چو ضحاک شد بر جهان شهریار / برّ او سالیان انجمن شد هزار /
نهان گشت کردار فرزانگان / پراگنده شد کام دیوانگان /
هنر خوار شد جادویی ارجمند / نهان راستی آشکارا گزند /

حاصل آن حکومت، خواری هنر و راستی، و ارجگزاری بر کژیها بوده است.

تلاش هنرمندان راستین ستیز با جملهٔ پستیهای بیشمار آدمی است تا مگر روزگاری ددمنشی و پلیدیها از میان برافتند، و شاید آدمی در قالب اشرف مخلوقات رخ نماید. همین درد است که هفت سده پیش حافظ را به سرودن این شعر وا می‌دارد: **آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست / عالمی دیگر بباید ساخت و زنو آدمی.** با این دیدگاه حافظانه، وای بر آنان که خود را راهنما و معلم بشریت پندارند! به قول پروین: **آموزگار خلق شدیم اما / نشناختیم خود الف و با را**

آری، هنرمندان پرچمداران راستین این آوردگاهند، و از همین رو، چه بسا که در زندگانی تنها و ناکام مانده‌اند. تنها نام و ارج آنان را تاریخ هستی و فرهنگ بشری پایدار و گرامی داشته است، هیچ دگرگونی اجتماعی نمی‌تواند آفریده‌های راستین هنر را خاکمال کند و هنرمندان پوشالی و چاپلوس را دیر زمانی بر جای آنان نشاند، چراکه هنر فرآورده‌ای سفارشی نیست که برای خوشایند کارگزاران پدید آید. با همین دیدگاه نیما: گفت: تو بگو با زبان دل خود. هیچ کس گوی نپسند آن را.

در یک کلام ستارگانی که سپهر زندگی ما را خوشنما و دلاویز کرده‌اند به پسند و دلخواه دیگران نورافشانی نمی‌کنند. پرنس اودویفسکی دربارهٔ داستایوسکی می‌گوید: **امان از دست این داستان نویسها! مگر نمی‌توانند چیز سودمند، خوشایند و دلنشین بنویسند؟ نه! اجازه نخواهم داد دیگر چیزی بنویسند. کار آنها به چه درد می‌خورد؟ نوشته آنها را که بخوانی، خواه و ناخواه زیر تأثیرشان می‌افتی و مُخت پر از مهملات می‌شود.**

بوستان هنر هرگز از گزند این ناکسان خالی نبوده است.



۰ـ فرهنگ فارسی معین، جلد چهارم، ص ۵۲۰۸

۱ـ گوتیه، دیباچه داستان مادموازل موپن.

۲ـ چون در فارسی کلمه عَقبی (پشتی) و جلویی داریم بهتر است عُقبا مانند حتا نوشته شود.

۳ـ مقاله ۲۲ (اسرارنامه عطار)

۴ـ سرگذشت اتم، پی‌یرادوانی، ترجمهٔ دکتر عبدالحسین نیک گهر.

۵ـ مقدمهٔ فارسی کاندید، اثر ولتر، ترجمهٔ نویسنده همین مقاله.

محمد علی آتش‌برگ

ناسیونالیسم و جایگاه ویژهٔ آن

قرن بیستم که اینک آرام آرام جای خود را به قرنی نو می‌دهد، قرنی شگفت‌انگیز بود. در بطن خود بزرگترین تحولات فکری تاریخی سزارین کرد و حدود نیم قرن نوزاد زودرس در شیشه‌های آزمایشگاهی پرورانید. با آزمون و خطا دست به آزمایش فراگرد تاریخی زد و آنگاه جنین پرورده را در شیشه‌های پر از الکل به بایگانی تاریخ سپرد. قرن بیستم سرشار از پیدایش و زایش و فروپاشی ایدئولوژیهای به ظاهر پویا، اما سترون بود. نگاه و نگرش انسان را از آسمان برگرفت و به زمین دوخت و باز دوباره از ناسوت به لاهوت رسید.

در سالهای پایانی قرن شاهدیم که چگونه دیوارهای بلند میان کشورها به برکت و در پرتو پیشرفتهای فن‌آورانه و کاربری ابزارهای ارتباطی چونان ماهواره، مودم و فاکس و شبکه‌های سخت‌افزاری و نرم‌افزاری و حتی نوارهای صوتی و تصویری به یکباره فروریخته است. به ظاهر دیگر حجاب و حایل، مرزی و دیواری نیست. از نقطهٔ الف تا نقطهٔ ب در دو سوی نهایت و کرانکینهای جغرافیائی، فاصله‌های بعید به دقیقه‌ها نمی‌کشد، بل در همان ثانیه‌های آغازین به پایان می‌رسد. دیوارهای بلند که در روزگاری نه چندان کهن برای جلوگیری از تهاجم بنا شده بود، به دیوارهای شیشه‌ای تبدیل شد. میسور بود که از دیوار شیشه‌ای، هرچند مات، نگاهی به جهان برون انداخت. اما بهر حال دیوار بود مانع، اینک دیگر آبگینه‌ها هم قادر نیست، در برابر امواج سد باشد.

امواج سدشکن است مرزی نمی‌شناسد. سرک می‌کشد و تا نهایت ژرفنای هزارتو با هم رخنه می‌کند و جاخوش. در چنین روزگاری، بحث پیرامون ناسیونالیسم، با هر معنا و مفهوم و تعریف، شاید موضوعی کهنه به نظر آید که به زعم برخی می‌باید به تاریخ سپرده شود. اما درست در آستانهٔ چرخش قرن و در همان زمان که به ظاهر همه چیز گواه آنست که جهان در پرتو ماهواره و نرم‌افزارهای رسانه‌های فراگیر، شکلی همگون به خود گیرد، می‌بینیم که هنوز مرزهای سیاسی پابرجا و استوارتر از گذشته وجود دارد و بر سر حفظ آنها، هنگامه‌ها می‌شود. چندان دور نرویم. درکامنولث دولتهای تازه استقلال یافتهٔ، شوروی سابق زخمهای کهنهٔ ملی‌گرایانه چه چرک‌آلود سرباز می‌کند، همینطور، آنطرف‌تر در صربستان، بُسنی و هرزگوین.

بنابراین ناسیونالیسم، به رغم رنگ باختگی و استحالهٔ آن در کشورهای غربی دوباره در کشورهای جهان سوم با محرکه‌ها و انگیزشهای تازه، جملگی بر محور عزت و حرمت و استقلال در برابر تهاجم خارجیان، و گاهی با یاری جستن از حس نفرت به بیگانه و بر بیگانه پرستان، دوباره جان می‌گیرد، گو اینکه در بیشتر جاها به جای دولت ملی (Etat National)، نوعی شهر - دولت (City states) به صورت پناهگاه ناسیونالیسم در می‌آید.

کتاب و مقالات بی‌شماری پیرامون ناسیونالیسم، انواع و اقسام آن تعاریف موسع و مضیق و نیز ویژگیها و عناصر و ابزار آن به رشتهٔ تحریر در آمده است، اما صرف نظر از کاربردهای مکرر ناسیونالیسم و با معادلهای فارسی آن ـ قوم پرستی، ملی‌گرایی ـ کمتر اثری محققانه و آکادمیک به زبان فارسی، منتشر شده است، به ویژه آنجا که بحث به ناسیونالیسم ایرانی مربوط می شود.

کتاب ناسیونالیسم در ایران نوشتهٔ ریچارد کاتم از جمله معدود کتابهایی بود که سالها قبل از انقلاب (به سال ۱۹۶۴ میلادی = ۱۳۴۳ شمسی) در آمریکا منتشر شده بود. اما در گذشته، مصالح سیاسی وقت، هیچگاه اجازه و جسارت ترجمهٔ این اثر پژوهشی ارزنده را نداد. و حتی نویسندهٔ آن نیز، چندان در ایران شناخته شده نبود. اصولاً در سالهای قبل از انقلاب آن دسته از ایرانشناسان غربی و شرقی که به نوعی به تعریف و تمجید نظام حاکم می‌پرداختند و یا آثار آنها به نوعی مستقیم یا غیر مستقیم مهرتائید بر برنامه‌ها و سیاستهای رسمی می‌زد با آب و تاب ترجمه و نشر می‌شد و بالعکس کتابهای نظیر ناسیونالیسم در ایران کاتم[1] و یا نخبگان ایران زونیس نه تنها در ایران ترجمه نشدند، بلکه فقط معدودی دانشگاهی و خواص از انتشار آن آگاهی یافتند.

اصولاً ایرانشناسان و پژوهشگرانی غربی که پیرامون مسائل و اوضاع اقتصادی سیاسی و اجتماعی ایران مقالات علمی و پژوهشی منتشر می‌کردند، جز در محافل آکادمیک، چندان شناخته شده نبودند. تا سالهای ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ که ایران در آستانهٔ نقطهٔ عطف و عزیمت تاریخی خود قرار گرفت، کمتر کسی با نامهایی چون جیمز بیل، ماروین زونیس و ریچارد کاتم و .... آشنایی داشت که ، حتی در خود آمریکا هم، جز در محافل دانشگاهی ناشناخته باقی‌مانده بودند. اما در آستانهٔ انقلاب ایران ستارهٔ اقبال آنان درخشید و ناگهان در سطح ملی و بین‌المللی مطرح شدند. در شیکاگو، ماروین زونیس، نویسندهٔ کتاب نخبگان ایران[2] و استاد دانشگاه شیکاگو سراسر سال، ارتباط و دیدارهای خود با مقامات رسمی و غیر رسمی را گسترش داد. زونیس که با کتاب فوق هم راهی به دربار سلطنتی ایران و مقامات درباری ایران گشوده بود و هم جوار ارتباط با گروههای مخالف ایرانی را پیدا کرده بود، با هیاهوی فراوان و با غوغاگری به سخن پردازی پرداخته بود. جیمز بیل، یکی دیگر از ایرانشناسان بود که با ژرف‌نگری و احاطهٔ خود بر مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و نیز ادبیات ایران، جایی شایسته در تجزیه و تحلیل رویدادها و تحولات ایران برای خود بازکرده بود. اما ریچارد کاتم استاد دانشگاه پترزبورگ، خاموش، اما به عنوان معتمد مورد مشورت نهادها و سازمانهای تصمیمگر آمریکا قرار می‌گرفت.



وی یکبار در سالهای ۳۱ ـ ۱۳۳۰ به عنوان بورسیه فولبرایت دوران مصدق و شور و شوق مبارزات ملی علیه بیگانگان و بار دیگر بین سالهای ۷ ـ ۱۳۳۵ به عنوان کارمند ارشد سیاسی سفارت آمریکا در تهران، زندگی و تحقیق کرده است. کتاب ناسیونالیسم در ایران حاصل مأموریت وی در تهران، تحقیقات شخصی و ارتباط وی با مقامات ایرانی و مخالفان رژیم شاه در آن زمان است. کاتم در هنگام مأموریت دیپلماتیک، این امتیاز را داشت که راحت بتواند با عناصر و گروههای سیاسی و غیرسیاسی موافق و مخالف رژیم شاه ارتباط برقرار کند. پس از بازگشت به آمریکا رابطهٔ خود را با مخالفان رژیم شاه در آمریکا و اروپا حفظ می‌کند. کاتم ضمن تدریس و تحقیق، رابطهٔ خود را با وزارت امور خارجه آمریکا همچنان ادامه داده، نظریات و مقالات وی پیرامون ایران، پیوسته مورد بهره‌برداری وزارت خارجه آمریکا، سیا و دیگر نهادهای تصمیم‌گیر سیاست خارجی آمریکا قرار گرفته است. ریچارد کاتم از نخستین کسانی است که یک دهه پیش از انقلاب از ایران اسلامی و ساختار قدرت در ایران اسلامی سخن می‌گوید و نیز کسی است که پیش از انتشار کتاب کودتا و ضد کودتای کرومیت روزولت از دخالت سیا در کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ و دوباره به قدرت رسیدن شاه رسماً پرده برداشت و آن را محکوم کرد.

کاتم از طرفداران انقلاب اسلامی ایران است و پیوسته همدلی نشان داده است و با توجه به گرایشها و نیز ارتباطهای وی با مقامات ایران در اوان انقلاب، پس از استقرار جمهوری اسلامی ایران نام وی در صدر کسانی قرار داشت که تصور می‌رفت نخستین سفیر آمریکا در ایران بشود هر چند که پیش از قطع روابط ایران و آمریکا هم دولت ایالات متحده، شخص دیگری را که قبلاً سفیر آمریکا در زئیر بود رسماً معرفی کرده و آگرمان و روا نامه خواسته بود.

کتاب ناسیونالیسم در ایران با مرور اجمالی رویدادهای تاریخی دوران معاصر ایران به ویژه از دوران واگذاری امتیازات و بذل و بخششهای ثروتهای ملی به خارجیان آغاز می‌شود که در بطن خود نفرت از بیگانگان را پرورانید و بصورت انگیزش و محرکه‌ای برای مبارزه علیه امپریالیسم در راه حفظ حرمت و استقلال و شرف ملی در آمد. در فصل دوم به زمینه‌های همبستگی ناسیونالیسم (شرایط جغرافیایی، خودآگاهی تاریخی)، شدت و ضعف آن در میان اقشار مختلف زبان و نژاد و خودآگاهی فرهنگی بر شالودهٔ میراث فرهنگی ایرانی و اسلامی می‌پردازد. و اعتقاد دارد «خودآگاهی فرهنگی به ایرانی اجازه می‌دهد که خود را سزاوار احترام و نخستین جامعه جهانی بدانند. این احساس منحصر به فرد بودن به جایگزین شدن ناسیونالیسم در ذهن ایرانی کمک می‌کند، ورای این خودآگاهی با ناسیونالیسم می‌آمیزد و سپس هنگامی که تثبیت شد به محرکی برای موفقیتهای ملی تبدیل می‌شود.[۳]

در پایگاه اجتماعی ناسیونالیسم ایران، وضع روستائیان، کارگران، روشنفکران، بازاریان و بازرگانان طبقهٔ متوسط، زمینداران مورد بررسی قرار می‌گیرد. کاتم، بنیانهای ناسیونالیسم ایرانی را فی‌نفسه از ناسیونالیسم پاکستانی و حتی عرب مستحکم‌تر می‌داند. اما در صحنه‌های اجتماعی و عملی در مقایسه با دیگر ناسیونالیسمهای منطقه از امتیازات کمتری برخوردار است.

ارتباط ناسیونالیسم با ایلات، اقلیتهای مذهبی، ناسیونالیسم کردان، ویژگیهای محلی، ناسیونالیسم مذهبی و وحدت گرایی اسلامی، جنبشهای تجزیه طلب، نفس بیگانگان و استعمارگران عوامل مشدّده و بازدارنده ناسیونالیسم ایرانی و جریانات ملی شدن نفت و آثار آن، مبارزات سیاسی و نقش اثباتی و انفعالی بازیگران و گروههای سیاسی، به ویژه در دوران ملی شدن نفت و دکتر محمد مصدق به تفصیل و به نحوی آکادمیک مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. و تلویحاً دو نوع ناسیونالیسم یکی با گرایشهای لیبرالی و دیگری با گرایشهای مذهبی را مطرح می‌کند و عوامل پیروزی و سقوط مصدق را در حمایت یا عدم حمایت سه پایگاه مهم ناسیونالیسم ایرانی، نخبگان فرصت طلب، طبقه متوسط بازار و روحانیون فعال می‌داند.

از دیدگاه نویسنده، برخی به اشتباه ناسیونالیسم در ایران را «از زمرهٔ تقلیدهای ناقص از کالاهای وارداتی اروپاییان» می‌داند حال آنکه تحول ناسیونالیسم در ایران، فرآیند مستمری است که در آینده نیز تداوم خود بر بافت [چونکه] «تبلور استیاق مردمی است که می‌خواهد ابراز آزادانه خواستهای خود را داشته باشند، و نیز می‌خواهند این شور و شوق از سوی دیگران نیز به رسمیت شناخته شود.[۴]

در مقالهٔ دیگری که کاتم در سمینار دو روزهٔ مرکز مطالعات خاورمیانه دانشگاه تکزاس در سپتامبر ۱۹۸۵ تحت عنوان ناسیونالیسم ایرانی و بحران بین‌المللی نفت ۱۹۵۴ ـ ۱۹۵۰ ارائه داد، ابتدا این پرسش را مطرح می‌سازد که آیا دوران ناسیونالیسم غیرمذهبی در ایران سپری شده و یا در آینده باز هم روزگار بر وفق مراد ناسیونالیسمهای غیرمذهبی یا حتی لیبرال خواهد گشت؟ طی یک بررسی نسبتاً مفصل به این نتیجه می‌رسد که «افول ناسیونالیسم غیرمذهبی در ایران تا حدود زیادی از مداخلهٔ بیگانگان در امور سیاسی نشأت گرفت و حاصل کار نیروهای قدرتمند داخلی نبود... در صحت این نتیجه‌گیری که تجدید حیات سیاسی اسلام بر پایهٔ تغییر اساسی جماعت ملی ایران به جماعتی اسلامی بوده، شک و تردید فراوانی وجود دارد. بدون تردید در الگوهای بسیج سیاسی دگرگونی عمیقی حاصل شده

است... سرنگونی مصدق و به دنبال آن، دیکتاتوری شاه ناسیونالیستهای غیرمذهبی را از ادامه نقش [جذب توده‌ها] ناتوان ساخت ... علت موفقیت رهبان روحانی در احراز چنین مقامی آن بود. که آیت الله خمینی توانست از طریق روحانیون و سلسله مراتب مساجد به این توده‌های نوپای سیاسی دسترسی یابد. وی توانست با تکیه فوق‌العاده‌اش در بیان دردها و خواسته‌های این گروه در بسیج بی‌سابقه‌ای از توده‌ها نقشی عمده ایفاء کند. ولی دقیقاً همین قابلیت استثنایی در بسیج توده‌ها بود که باعث شد این اندیشه که شاید توهمی بیش نباشد، مطرح گردد که این توده‌های هوا دار نیز همانند شخص آیت‌الله خمینی فقط یک جماعت اسلامی را مد نظر دارند و آنها را با جماعت ملی ایران که حمایت شیعی ایرانی جزء لاینفک آن است، کاری نیست.

پس روی‌هم رفته می‌توان باین نتیجه رسید که دگرگونی هویتی حاصل در ایران به آن شدتی که می‌نماید نیست. جماعت ملی ایرانی، هنوز هم از وفاداری مردم برخوردار است و رژیمهای مردمی ایران آینده باید این کیفیت را در نظر داشته باشند.[5] خواه با استدلال‌ها و استنتاج کاتم و دیگر ایران شناسان موافق باشیم یا نباشیم یک نکته مسلم است: به‌رغم وجود ماهواره‌ها و نرم‌افزارها و موج سهمگین تبلیغات یکسان‌سازی جامعه جهانی توسط غرب، ناسیونالیسم ملی، دست کم در محدوده قلمرو صاحب حاکمیت نه تنها رو به افول نخواهد گذاشت، بلکه با توجه به رویدادهای پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی سابق و بلوک شرق، جهتگیریها به سمت بازگشت به خویشتن خویش و هویت قومی و ملی است. حوادث جاری در کامنولث کشورهای تازه استقلال یافته و برخی از کشورهای اروپایی، خود بهترین گواه است. اما ناسیونالیسم ایران، که مذهب و باورهای شیعی جزء لاینجرای آنست و از ارکان مهم آن به شمار می‌رود رو به افول نخواهد گذاشت. مرزبندی ای میان ناسیونالیسم مذهبی و غیرمذهبی وجود ندارد. این دو پشت و روی یک سکه‌اند و مکمل یکدیگر. هر یک بدون دیگری تضعیف خواهد شد و اتحاد آن دو ناسیونالیسمی بسیار مقتدر در تقابل و رویارویی با دیگر ناسیونالیسمهای منطقه‌ای، نظیر ناسیونالیسم عرب در پی آورده و خواهد آورد.

به رغم این واحد میان ایرانیان و اعراب که می‌تواند وجه مشترک ارزنده‌ای برای اتحاد باشد، ناسیونالیسم عرب پیوسته خصمانه رویاروی ناسیونالیسم ایرانی قرار دارد. اختلاف و افتراق در میان خود اعراب امری رایج است. دوستان امروز در پیوندها و اتحادیه‌های نیم‌بند و ادغام‌های عجولانه، دشمنان فردایند و امروز در دسته‌بندهای نو، دوستان فردا.

اما به شهادت تاریخ اعراب تنها در دشمنی، ستیزه کاری و رویارویی با ایران، اتفاق نظر و اتحاد داشته‌اند. به کرات این امر به اثبات رسیده است. چندان دور نرویم در جنگ تحمیلی عراق بر ایران، به رای‌العین دیدیم که حتی آن دسته از کشورهایی که به خاطر منافع خود یا دشمنیهای شخصی، برای چند صباحی از مدعا و آرمانهای حق‌طلبانه ایران در جنگ حمایت کردند، با اندک وزش باد به یکبار ۱۸۰ درجه تغییر جهت دادند. و نیز طی همین جنگ تحمیلی بود که رهبران با بهره‌گیری هوشمندانه از پیوند دو وجه ناسیونالیسم ایرانی، که در واژهٔ «میهن اسلامی» متجلی شد، قدرت و توفندگی ناسیونالیسم مذهبی و غیرمذهبی را توأماً به‌اثبات رسانیدند. سخن آخر اینکه تا زمانی که مرزهای سیاسی و تقسیم‌بندی سیاسی جهان وجود دارد ناسیونالیسم جایگاه ویژهٔ خود را حفظ خواهد کرد و تا زمانی که ایران وجود داشته و مذهب عنصر و محرکه اصلی حرکت و بسیج باشد، دو جنبهٔ مذهبی و غیرمذهبی ناسیونالیسم ایرانی در پیوندشان به‌سان نیرویی قوی و سازنده و توفنده عمل خواهند کرد و افتراقشان موجب تضعیف وجه دیگر و مآلاً فروپاشی دیگر حلقه‌های زنجیر وحدت و پیوند خواهد شد که مسلماً به نفع نخواهد بود.

تهران ـ تیر ماه ۱۳۷۲

۱ـ در سال ۱۳۷۱، دو ترجمه از کتاپب ناسیونالیسم در ایران انتشار یافت: یکی به ترجمه احمد تدین (با مقدمهٔ حاتم قادری چاپ اول انتشارات کویر، تهران ۱۳۷۱) و دیگری به ترجمهٔ خانم فرشته سرلک (نشر گفتار، تهران ۱۳۷۱، با نوشتاری از پرفسور کاتم ویژه ترجمه فارسی) پیش از آن نیز دو مقاله کاتم تحت عنوان ایالات متحد آمریکا ایران و جنگ سرد و با درود با شاه آمریکایی توسط نگارنده در زمستان ۱۳۶۲ ترجمه و در پاییز ۱۳۶۳ تحت عنوان ایالت متحده آمریکا،ایران و جنگ سرد توسط نشر بین‌الملل منتشر شد.

اخیراً هم مقاله‌ای از کاتم تحت عنوان ناسیونالیسم در ایران قرن بیستم و دکتر محمد مصدق در بخش ناسیونالیسم و زمینه‌های مذهبی آن، در کتاب ذیل به فارسی برگردانیده شده است: جیمز بیل، ویلیام راجرلویس مصدق‌نفت. ناسیونالیسم ایرانی ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی ـ کاوه بیات، نشر گفتار، تهران (چاپ سوم این کتاب در بهار ۱۳۷۲ انتشار یافته است).

۲ـ از این نویسنده، کتاب شکست شاهانه، روانشناسی شخصیت شاه به ترجمه عباس مخبر، توسط طرح نو، در سال ۱۳۷۰ به فارسی انتشار یافته است.

۳ـ ناسیونالیسم در ایران، ترجمه خانم سرلک کتاب سابق‌الذکر صفحهٔ ۵۹

۴ـ یادداشت ریچارد کاتم برای ترجمهٔ متن کتاب فارسی همانجا. ص ۸.

۵ـ جیمز بیل و ویلیام راجرلویس مصدق و نفت ناسیونالیسم ایرانی همان کتاب صفحات ۷۲/۲.



نشر قطره برای تعمیم و گسترش ادبیات گذشته و معاصر ایران، بخشهای برجستهٔ آثار نظم و نثر بزرگان ادب ایران را با همکاری و همت اساتید خبرهٔ دانشگاهها برگزیده و در دو سری مجموعه «گنج ادب» و «مجموعهٔ ادب فارسی» و با عناوین گزینهٔ و گزیده به عموم ادب دوستان وبویژه دانشجویان ارائه داده و می دهد.

از این مجموعه‌ها تاکنون عناوین زیر منتشر شده است:



- **گزیدهٔ اشعار مسعود سعد سلمان**
  انتخاب و شرح: دکتر توفیق سبحانی
- **گزینهٔ اشعار خاقانی**
  انتخاب و شرح: دکتر جعفر شعار
- **گزینهٔ اشعار بهار**
  انتخاب و شرح: دکتر حسن احمدی گیوی
- **گزینهٔ تاریخ بلعمی**
  انتخاب و شرح: دکتر جعفر شعار
- **گزینهٔ اشعار رودکی**
  انتخاب و شرح: دکتر جعفر شعار
- **گزینهٔ اشعار کسایی مروزی**
  انتخاب و شرح: دکتر جعفر شعار
- **گزینهٔ مقامات حمیدی**
  انتخاب و شرح: دکتر جعفر شعار
- **گزینهٔ گلستان سعدی**
  انتخاب و شرح: دکتر حسن انوری
- **گزینهٔ غزلیات سعدی**
  انتخاب و شرح: دکتر حسن انوری
- **گزینهٔ مثنوی مولوی (۱)**
  انتخاب و شرح: دکتر توفیق سبحانی
- **گزینهٔ داستان رستم و اسفندیار**
  انتخاب و شرح: دکتر حسن انوری

منتشر می‌شود:

- **گزینهٔ اشعار منوچهر دامغانی**
  انتخاب و شرح: احمد علی امامی‌افشار
- **گزینهٔ اشعار فرخی سیستانی**
  انتخاب و شرح: احمد علی امامی‌افشار
- **گزینهٔ داستان رستم و سهراب**
  انتخاب و شرح: دکتر حسن انوری
- **گزینهٔ غزلیات مولوی**
  انتخاب و شرح: دکتر سیروس شمیسا
- **گزینهٔ اشعار ناصرخسرو**
  انتخاب و شرح: دکتر جعفر شعار
- **گزینهٔ تاریخ بیهقی**
  انتخاب و شرح: دکتر نرگس روان‌پور
- **گزینهٔ اشعار و مقالات دهخدا**
  انتخاب و شرح: دکتر حسن احمدی گیوی
- **گزینهٔ قابوسنامه**
  انتخاب و شرح: دکترنرگس روان‌پور
- **گزینهٔ بوستان سعدی**
  انتخاب و شرح: دکتر حسن انوری
- **گزینهٔ کشف‌الاسرار**
  انتخاب و شرح: دکتر انزابی‌نژاد
- **گزیدهٔ اشعار خاقانی**
  انتخاب و شرح: دکتر عباس ماهیار
- **تحلیل سفرنامهٔ ناصرخسرو (همراه با متن سفرنامه)**
  دکتر جعفر شعار

آزادی توأم با مسئولیت

گفتگو با نجف دریابندری

ـ دوستم سیروس علی‌نژاد در یک مکالمهٔ تلفنی اطلاع داد که نجف دریابندری از دانشگاه کلمبیا به عنوان مترجم و معرف آثار آمریکایی به فارسی برندهٔ جایزه شده است. به دنبال این مکالمه با دریابندری تماس گرفتم و پس از تبریکات معمول فرصتی خواستم برای نشستی پیرامون ترجمه. ایشان نیز محبت کردند و برای دو روز بعد، عصر روز چهارشنبه ۲۳ تیر قرار گذاشتند.

از علی‌نژاد و بهارلو نیز خواهش کردم تا در جمع گفتگوی ما شرکت کنند و زمانی که به سوی منزل می‌رفتم، بی آن که هیچ سوالی در ذهن داشته باشم، فکر کردم که به دنبال میزگردهای نشریه پیرامون مسایل فرهنگی و بحرانهای موجود در شاخه‌های گوناگون آن، به ویژه ادبیات با ایشان نیز نشستی در این زمینه داشته باشم. در آغاز سخن، موضوع را طرح کردم، این که هیچ سوالی از پیش تعیین شده، نه تنها آماده ندارم که در ذهنم هم نپرورانده‌ام، اما امیدوارم به دنبال گفتگویمان پیرامون جایزه ـ که همه از کم و کیف آن بی‌اطلاعیم و ترجمه، بتوانیم در زمینهٔ فرهنگ و اندیشه نشستی داشته باشیم ـ.

به دلیل گرفتاریها و تنگی وقت، گفتگو پیرامون فرهنگ و اندیشه، به بعد موکول شد و حاصل نشست ما، در حضور علی‌نژاد و بهارلو، متن موجود است که از روی نوار پیاده شده و به وسیله آقای نجف دریابندری بازنویسی شده است.

جا دارد همین جا، ابتدا از آقای دریابندری تشکر کنم و بعد از دوستانی که ما را همراهی کردند.

م. ک.





*** به عنوان مقدمهٔ بحث بفرمائید این جایزه را تا چقدر می‌شناسید و فکر می‌کنید این جایزه و امثال آن چه تأثیری روی فرهنگ ما داشته باشد؟**

ـ من همین قدر می‌دانم که این جایزه از طرف خانوادهٔ تورنتون وایلدر نویسندهٔ امریکایی معین شده است و اختیارش هم به دست دانشگاه کلمبیا سپرده شده. در مرکز ترجمهٔ این دانشگاه کمیته‌ای هست که هر سال سه نفر را در دنیا به عنوان بهترین مترجمهای ادبیات امریکایی انتخاب می‌کنند. رئیس این کمیته امسال آقای دکتر احسان یارشاطر بوده است. آیا هر سال ایشان هستند یا نه، من نمی‌دانم. ولی یادم است چند سال پیش که امریکا بودم یک بار همین آقای دکتر یارشاطر از من پرسیدند که به نظر شما مترجمان آثار امریکایی در ایران چه کسانی هستند. من چند نفر را که به خاطرم رسید اسم بردم، البته نمی‌دانستم موضوع مربوط به جایزه است، آخرِ سر اضافه کردم که خود من هم چند اثر از ادبیات امریکایی ترجمه کرده‌ام. بعد از آن دیگر چیزی در این باره شنیدیم، تا همین چند روز پیش که نامه‌ای از آقای دکتر یارشاطر رسید و به من خبر داد که جایزهٔ تورنتون‌وایلدر به من داده شده. بعد هم نامهٔ دیگری از رئیس مرکز ترجمهٔ دانشگاه کلمبیا همین خبر را تأئید کرد.

اما این که این جایزه احیاناً چه نوع تأثیری می‌تواند در فرهنگ ما داشته باشد،، من تأثیر مستقیمی نمی‌بینم. در کشور خودمان هم از سالهای پیش جوائزی بر

قرار بوده است. منتها در دورهٔ پیش جایزه بیشتر به شکل نوعی مسابقه بود، یعنی هر کسی باید هر سال تا موعد معینی نسخه‌ای از کتاب یا کتاب‌هایش را به مرکز جایزه تحویل می‌داد و اعلام می‌کرد که داوطلبِ گرفتن جایزه است. این به نظر من کار ناخوشایندی بود و من شخصاً هیچ‌وقت در این مسابقه شرکت نکردم. حالا ظاهراً قضیه این شکلی نیست. به هر حال اگر جایزه اسم و اعتباری داشته باشد، خوب، به فروش آثار گیرندهٔ جایزه کمک می‌کند. مبلغش هم اگر قابل باشد ممکن است فراغتی فراهم کند برای کارهای بعدی. البته مبلغ این جایزه چیز قابلی نیست، من هم امورم بدون جایزه می‌گذرد. یکی از دوستان من می‌گفت چند روز پیش در یک کتاب فروشی شخصی را دیده که سراغ «آخرین ترجمهٔ دریابندری» را می‌گرفته؛ منظورش لابد «گور به گور» فاکنربوده، که اتفاقاً کمیتهٔ جایزه از انتشار آن اطلاع نداشته. این یکی از آن مواردی است که نشان می‌دهد پیچیدن خبر جایزه مختصر حرکتی در میان خوانندگان به وجود می‌آورد. از این لحاظ شکی نیست که تأثیر جایزه مثبت است. ولی همان طور که گفتم، من نمی‌بینم که جایزه در کیفیت کار خود نویسنده یا مترجم تأثیر مستقیمی داشته باشد.

*** کدام جلوه‌های یک اثر باعث می‌شود که شما آن کتاب را ترجمه کنید؟ آیا نوع اثر یا گرایش اندیشگی نویسنده یا شهرت نویسنده و شناخت جامعه نسبت به آن کتاب؟ کدام یک از این‌ها انگیزهٔ ترجمهٔ آن کتاب می‌شود و اساساً بر چه مبنایی کتاب را برای ترجمه انتخاب می‌کنید، با توجه به این که شما در چهار رشتهٔ داستان و رمان و سینما و تاریخ و فلسفه هم ترجمه کرده‌اید؟**

ـ شما چهار رشته در کارهای من تشخیص دادید، من خودم دو رشته بیشتر تشخیص نمی‌دهم. یکی آن که اسمش را می‌گذارم کارهای ذوقی یا ادبی به معنای خاص کلمه، که رمان و داستان کوتاه و تئاتر و این قبیل چیزها را در بر می‌گیرد، دوم مطالب یا متون به اصطلاح نظری، که ممکن است فلسفه باشد یا بحث ادبی یا هنری. تاریخ هم البته برای خودش یک مقولهٔ دیگری است. آخرین ترجمهٔ منتشر شدهٔ من یک تاریخ است، اگر چه البته کار ترجمه‌اش چندین سال پیش انجام گرفته. ولی این کتاب هم یک تاریخ ساده نیست، پر از

بحث‌های فلسفه سیاسی است و باز در همان مقولهٔ نظری که گفتم قرار می‌گیرد. اما این که این کتاب‌ها را من چگونه برای ترجمه انتخاب کرده‌ام، خوب، این‌ها هر کدام یک داستانی خاص خودش دارد. مثلاً کتاب تاریخ فلسفهٔ غرب را موقعی شروع کردم که در آبادان به زندان افتادم و به حبس ابد محکوم شدم. این در سال ۱۳۳۳ بود و من بیست و چهار پنج سال داشتم. آدم محکوم به حبس ابد باید یک کاری دست خودش بدهد، من هم پیش خودم گفتم این تاریخ فلسفه را ترجمه کنم، که اصلاً از آن سر در نمی‌آوردم. در هر حال از دوستم همین صفدر تقی‌زاده خواستم این کتاب را از کتابخانهٔ باشگاه ایران آبادان برایم بیاورد، و من هم شروع کردم.

بد نیست بگویم در آبادان دو کتابخانه بود که من خودم را مدیون آن‌ها می‌دانم. یکی همین کتابخانهٔ باشگاه ایران، که مخزنش از نصف این اتاق هم کوچک‌تر بود، ولی برای من کافی بود. موقعی که شاگرد مدرسه بودم، خواهرم که کارمند شرکت نفت و عضو باشگاه ایران بود مرا به این کتابخانه می‌برد و من آن تو می‌لولیدم. کتابدار بسیار خوب و با محبتی هم داشت که حالا اسمش یادم نمی‌آید. یک کتابخانهٔ انگلیسی هم در ساختمان معروف انکس آبادان بود، که بعد که خودم در شرکت نفت مشغول کار شدم آنجا می‌رفتم. این کتابخانه هم بزرگ نبود، ولی یک مجموعهٔ بسیار عالی بود از ادبیات تمام دنیا به زبان انگلیسی. نمی‌دانم چه کسی این مجموعه را فراهم کرده بود، هر که بود با بینش و احاطهٔ عجیبی این کار را کرده بود. به هر حال در سال‌های پیش از گرفتاری، من مقداری از وقتم را توی این دو کتابخانه‌ای که گفتم می‌گذراندم. در همین کتابخانهٔ «انکس» بود که من چیزهایی دربارهٔ سینما و نقاشی مدرن خواندم. حالا هر دو نابود شده‌اند. پارسال زمستان که یک سری به آبادان رفته بودیم دیدم کتابخانهٔ انکس سوخته و از بین رفته. پسرم سهراب توی خرابه‌ها یک کتاب نیم سوخته پیدا کرد و عکسش را گرفت. عکس بسیار قشنگی شده، ولی من دوست ندارم روی دیوار اتاقم بزنم.

اما برگردیم به تاریخ فلسفهٔ غرب. ترجمهٔ این کتاب را لنگ‌لنگان پیش بردم. هفت هشت ماه پیش از آن که از زندان آزاد بشوم تحریر اول ترجمه‌اش را تمام کرده بودم. این در سال ۱۳۳۷ بود. تحریرهای بعدی و چاپ کتاب تا ۱۳۴۸ طول کشید.

وداع با اسلحه را پیش از زندان ترجمه و چاپ کردم. داستان این ترجمه را در گفت و گوی دیگری نقل کرده‌ام، اینجا تکرار نمی‌کنم سه داستان اول یک گل سرخ برای امیلی را دو سه سال پیش از وداع با

● اگر جایزه اسم و اعتباری داشته باشد، خوب، به فروش آثار گیرنده کمک می‌کند.

● شکی نیست که تأثیر جایزه مثبت است. اما نمی‌تواند در کیفیت کار نویسنده یا مترجم تأثیر مستقیمی داشته باشد.

● هر کتاب، داستان خاص خودش را دارد.

اسلحه ترجمه کرده بودم، ولی چاپ آن‌ها به صورت کتاب مربوط به حدود بیست و چند سال بعد است. خوب، همین طور، که می بینید در انتخاب این آثار هیچ دانش و بینش خاصی به کار نرفته بود. داستان‌های فاکنر و رمان همینگوی را خیلی دوست داشتم و حس می‌کردم که می‌توانم آن‌ها را به زبان فارسی در بیاورم. تاریخ فلسفهٔ غرب را برای این انتخاب کردم که از آن سر در نمی‌آوردم و فکر می‌کردم از عهده‌اش بر نمی‌آیم. به این ترتیب بود که کار من دو رشته شد، ادبی و نظری. باقی کتاب‌هایی که بعدها در این دو رشته ترجمه کردم هر کدام موجبات و سرگذشت خاص خودشان را داشتند. کارهای نظری را عموماً به دلیل علاقه به مباحث فلسفه و هنر و به قول شما به واسطهٔ گرایش اندیشگی ترجمه کردم. متفکران روس و تاریخ روسیهٔ شوروی را به دلیل مشابهت‌هایی که میان جامعهٔ روسیه و جامعهٔ خودمان می‌دیدم، چه از حیث مقدمات انقلاب و چه در جریان انقلاب؛ فکر می‌کردم و می‌کنم، که از این کتاب‌ها می‌شود درس‌های زیادی آموخت. قدرت راسل و افسانهٔ دولت کاسیرر را هم کمابیش به همین دلایل انتخاب کردم، چون بعد از انقلاب مسألهٔ قدرت به شکل بسیار حادی در جامعهٔ ما مطرح شد، و این کتاب‌ها در این زمینه بحث می‌کنند. البته راسل در مقایسه با کتاب کاسیرر سطحی و ابتدایی است، و شاید به همین دلیل هم خواننده بیشتری پیدا کرده. معنی هنر را به این دلیل انتخاب کردم که از قدیم به مبحث نقاشی علاقه‌مند بودم و از طرفی حس می‌کردم که زبان فارسی در





این باب، و مباحث هنری به طور کلی، ورزش نکرده؛ به نظرم می‌آمد که کتاب نسبتاً سادهٔ هربرت رید شروع خوبی است برای این ورزش. متأسفانه مجال دنبال کردن این رشته را پیدا نکردم، اگر چه هنوز به آن علاقه‌مند هستم. خوب، ملاحظه می‌کنید که بشر قابل ترقی است ـ از نحوهٔ انتخاب تاریخ فلسفهٔ غرب تا انتخاب تاریخ روسیهٔ شوروی، مثلاً کلی راه طی شده. اما در مورد کارهای ذوقی یا ادبی باید بگویم که روش انتخاب من فرق مهمی نکرده؛ حالا هم مثل همان روز اول باید کار را دوست داشته باشم و احساس کنم که شخصاً با آن سنخیت دارم. چیزی که میتوانم اضافه کنم این است که در بعضی موارد کار به نظرم خیلی مشکل می‌آمده و مدت‌ها تردید کرده‌ام که آن را به دست بگیرم. در این موارد گاهی در عمل کار خیلی آسان پیش رفته ـ مثل رمان رگتایم اثر دکتروف. ترجمهٔ این رمان را من پس از چهار پنج سال تردید شروع کردم، چون به نظرم شدنی نمی‌آمد، ولی کار در عمل فقط یک ماه و خرده‌ای طول کشید. سرگذشت هکلبری فین هم کمابیش همین طور بود. این رمان را به این دلیل می‌خواستم ترجمه کنم که ترجمه‌های قبلی به نظرم نارسا و ناساز می‌آمد، ولی یقین نداشتم خودم تا چه اندازه از عهده بر می‌آیم. در عمل زیاد زحمتی نداشت، و به نظر خودم یکی از بهترین کارهایی است که از دستم برآمده. از طرف دیگر، نمایشنامهٔ انتیگونه اثر سوفوکلس، که شصت هفتاد صفحه بیشتر نیست، پنج شش ماه شاید هم بیشتر کار بُرد، و تا آخرین سطرش همراه با معضلات و مسائلی بود که باید حل می‌شد. بعضی از نمایشنامه‌های بکت هم همین طور بود.

*** شما تقریباً تمام آثار نمایشی ساموئل بکت را ترجمه کرده‌اید. این اتفاق در مورد نویسندهٔ دیگری نیفتاده. تواین یا فاکنر مثلاً اگر چه از فاکنر در مقاطع گوناگونی اثری برگزیده‌اند. علتش چیست؟**

ـ یک علتش این است که تمام آثار نمایشی بکت در دوجلد کوچک خلاصه می‌شود. به اهمیت این آثار کاری نداریم، ولی این آثار هشت ده نمایشنامه بیشتر نیست، که چند تا از آن‌ها خیلی هم کوتاه است.

*** به هر حال شما می‌توانستید مثلاً گزیده‌ای از کارهای فاکنر را ترجمه کنید یا حتا گزیده‌ای از همین بکت.**

ـ ها، این سوال دیگری است. منظور شما این نیست که چرا تمام آثار مارک تواین یا فاکنر را ترجمه نکردم ـ چون اگر می‌کردم احتمالاً حالا هنوز هم مشغول همان کار بودم؛ منظورتان این است که چطور شد تمام نمایشنامه‌های بکت را ترجمه کردم. خوب، این داستان مفصلی دارد و مربوط به سال ۴۹ یا ۵۰ است. باعث این کار زنم، فهیمه شد. همان طور که می‌دانید، فهیمه بازیگر تئاتر است. در سال‌های اخیر به سینما هم کشیده شده، ولی من فیلم‌هایش را ندیده‌ام، از لحاظ من همان هنرپیشهٔ تئاتر است. در سال ۴۹ یا ۵۰ فهیمه در کارگاه نمایش با آربی آوانسیان کار می‌کرد و قرار بود چند نمایشنامهٔ بکت را روی صحنه بیاورند، از جمله نمایشنامه‌ای به اسم «روزهای خوش» (من اسم این نمایشنامه راگذاشته‌ام «چه روزهای خوشی!») این در واقع یک مونولوگ طولانی است در دو پرده. ترجمه‌ای از این نمایشنامه چاپ شده بود و آن‌ها از روی آن کار می‌کردند، ولی فهیمه شکایت می‌کرد که از بر کردن این مونولوگ

برایش خیلی دشوار است. چون منطق آن را نمی‌تواند دنبال کند. از من خواست نگاهی به اصل نمایشنامه و ترجمه‌اش بیندازم، شاید بتوانم مشکلات او را رفع کنم. ما آن موقع هنوز ازدواج نکرده بودیم و من بیشتر از حالا به حرفش گوش می‌دادم. نمایشنامهٔ بکت و ترجمه‌اش را برداشتم نگاه کردم، دیدم سوء تفاهم غریبی پیش آمده است. همان‌طور که می‌دانید، بکت یکی از دو نمایندهٔ بزرگ تئاتر آبسورد بود. «آبسورد» را غالباً به «پوچی» ترجمه کرده‌اند، ولی به نظر من «یاوه» کلمهٔ خیلی بهتری است. به هر حال، نمایشنامه‌های بکت بسیار باریک و ظریف است و هیچ چیز پوچ یا یاوه‌ای در آن‌ها نیست، ولی ظاهراً برای بعضی این تصور پیش آمده بود که بکت یاوگی را با یاوه‌نویسی نشان می‌دهد. اگر این طور بود، هر یاوه سرایی می‌توانست در ردیف بکت و یونسکو قرار بگیرد، و لابد آخر سر یک سری به استکهلم هم بزنند. اینجا نمی‌توانم وارد جزئیات بشوم، خلاصه این که من دیدم یک تصورِ به کلی عوضی دربارهٔ بکت و تئاتر آبسورد به وجود آمده، حتی برای بسیاری از اهل تئاتر و ادبیات. یک نگاه به ترجمهٔ سایر نمایشنامه‌های بکت این موضوع را تأیید کرد. به هر حال من آن نمایشنامه را برای فهیمه ترجمه کردم، که البته اجرا نشد؛ یادم نیست چرا، مشکلاتی پیش آمد و اجرا نشد. ولی من به این نتیجه رسیدم که آن تصوری که دربارهٔ بکت و نمایشنامه‌های او پیش آمده باید تصحیح بشود، و چون به جز یکی دو تا تمام نمایشنامه‌های بکت این ور و آن ور ترجمه شده بود، تصمیم گرفتم تمام این نمایشنامه‌ها را ترجمه کنم و کردم. دو نمایشنامهٔ بزرگ «در انتظار گودو» و «دست آخر» آن قدر اشکال نداشت، ولی بعضی از کارهای خرده ریز، مثل «خلواره» و «همهٔ افتادگان» به هیچ وجه آسان نبود. مجموعهٔ نمایشنامه‌های بکت یک بار بیشتر چاپ نشده و تا آنجا که من متوجه شده‌ام خوانندهٔ زیادی هم نداشته، حتی بعضی از وجود آن هم خبر ندارند، ولی خود من خیلی به این کار به عنوان ترجمه علاقه و اعتقاد دارم. مسلماً مثل هر ترجمه‌ای خالی از لغزش نیست، ولی از لحاظ پیدا کردن زبان و بیانی که کیفیت متن اصلی را نشان بدهد، گمان نمی‌کنم خود من در هیچ کار دیگر به جایی بالاتر از این رسیده باشم.

*** در بین صحبت‌هایتان اشاره کردید به یافتن زبان ترجمه، از جمله در مورد رگتایم و بعد به گونه‌ای یافتن زبان بااین رمان را بیان کردید، انگار همانند شاعر که در انتظار الهام می‌ماند، منتظر می‌شوید که زبان ترجمه الهام بشود. همین طور است؟**

ـ به نظر من آنچه ما اسمش را الهام می‌گذاریم اصطلاح مبهمی است؛ خلاصه‌ای است از یک روند پیچیده و مشکل که به نظر من قسمت عمده‌اش کاراست، یا کار هشیار و عملی، یا ناهشیار یا نیمه هشیار و ذهنی. آدم وقتی ذهنش با یک چیزی درگیر شد طبعاً روی آن کار می‌کند. من شاعر نیستم و نمی‌دانم منظور شاعران از الهام دقیقاً چیست. فکر می‌کنم ذهن آدمیزاد هیچ وقت بی‌کار نیست. اصل کار این است که با یک مسأله‌ای درگیر بشود، آن وقت او را ول نمی‌کند، تا این که یک روزی به نوعی راه حل برای آن مسأله برسد. البته ارزش و اعتبار آن راه حل به ظرفیت یا به اصطلاح «کالیبر» ذهن آدمیزاد بستگی دارد، و به مقدار انرژی فکری که صرف هر کاری می‌کند، یعنی این که چه وقت آدم از کار خودش راضی می‌شود و به این نتیجه می‌رسد که حالا می‌تواند آن کار را انجام بدهد، یا کار را انجام داده است و فکر می‌کند این بهترین چیزی است که از دستش بر می‌آید. شاعر را نمی‌دانم، ولی برای نویسنده و مترجم خیال می‌کنم آن چیز فرخنده‌ای که اسمش را الهام می‌گذاریم در جریان کار پیدا می‌شود، که عبارت است از کلنجار رفتن با کلام. در این کلنجار اگر موفق شدیم، می‌گوییم فرشتهٔ الهام به ما باری کرد، اگر هم

● کارهای نظری را عموماً به دلیل علاقه به مباحث فلسفه و هنر و به قول شما بـه واسـطهٔ «گرایش اندیشگی» ترجمه کردم.

● یکی از بهترین کارهایی که از دست من بر آمده، هکلبری‌فین است.

● رگتایم را یک ماه و خرده‌ای ترجمه کردم اما انتیگونه را، پنج شش ماه، شاید هم بیشتر.



- در مورد متن‌هایی که شما اسمشان را کارهای خلاقه گذاشتید، به اقتضای طبیعت این کارها به نظر من باید کار خلاقه یا آفرینشی روی این‌ها انجام بگیرد. چون اگر بخواهیم یک اثر آفرینشی را به صورت مکانیکی ترجمه کنیم، خوب نتیجه‌اش هم مکانیکی خواهد بود. این کاری است که در بسیاری از موارد صورت می‌گیرد، و به همین دلیل هم هست که از میان ترجمه‌هایی که این روزها در می‌آید بسیاری را نمی‌پسندیم. منظور از ترجمهٔ مکانیکی آن نوع کاری است که کمترین انرژی فکری در آن به کار رفته، مترجم به خودش اجازه نداده مطلبی را که در یک زبان خارجی خوانده در ذهن خودش بچرخاند و تألیف کلام یا به اصطلاح فرنگی «سینتاکس» آن را از نو بنا کند. اجازه بدهید مثالی برای شما بیاورم. ای.ال. دکتروف نویسندهٔ رگتایم رمان دیگری دارد به اسم بیلی بتگیت، که آخرین کار او است. این رمان را هم مثل رگتایم من سه چهار سال است خوانده‌ام و همه‌اش فکر کرده‌ام قابل ترجمه نیست، تا هفتهٔ پیش که فصل اولش را به عنوان نوعی طبع‌آزمایی ترجمه کردم و دادم به دوستم منوچهر انور که ببیند چطور است، و اتفاقاً او هم

● نمایشنامه‌های بکت بسیار باریک و ظریف است و هیچ چیز پوچ یا یاوه‌ای در آن‌ها نیست.

● آنچه ما اسمش را الهام می‌گذاریم اصطلاح مبهمی است؛ خلاصه‌ای است از یک روند پیچیده و مشکل.

● آن چیز فرخنده‌ای که اسمش را الهام می‌گذاریم در جریان کار پیدا می‌شود.

● قضیه تا حد زیادی متعلق می‌شود به این‌که خود مترجم چه جور خودی باشد و تا چه اندازه آمادگی آمیزش با خود نویسنده را داشته باشد.

● هیچکس بدون خواندن شعر، به زندگی جاودانه نرسیده است.

موفق نشدیم که صحبتی پیش نمی‌آید.

*** شما در ترجمهٔ آثار خلاقه، و نه نظری که بحثش جداست، به کدام اصل یا اصول پای‌بندید؟ گروهی بر این اعتقادندکه مترجم باید به گونه‌ای وفادار به اصل باشد که به اصطلاح پاز «متن نویسنده به شکل متن غایب در آید» یعنی «بو و رنگ و طعم اثر باقی بماند. اما عده‌ای هم هستند که معتقدند ترجمه باید طابع‌النعل بالنعل باشد، شکل جمله و اثر تا حد ممکن رعایت شود. البته گروه‌های دیگری هم هستند که نظرشان در اینجا مطرح نیست. شما به کدام‌یک در این دو اصل معتقدید - آفرینش مجدد اثر به زبان فارسی یا ترجمهٔ مو به مو؟ یا به هر دو؟**

پسندید، اگر چه من هنوز خیلی خاطر جمع نیستم. این از ان مواردی است که اگر آدم به متن اصلی بچسبد و بخواهد آن را مو به مو ترجمه کند چیز بیخودی از کار در می‌آید. اتفاقاً شنیده‌ام یک ترجمه از این رمان درآمده و خیلی دلم می‌خواهد ببینم مترجم چه کار کرد. در هر حال فقط وقتی توانستم قلم روی کاغذ بگذارم که خودم را قانع کردم که پای‌بند کلمات متن نباشم، بلکه، همان جور که اشاره کردید «رنگ و بو و طعم اثر» را برسانم. ولی خوب، این یعنی دور شدن از متن و مایه گذاشتن از خود بنابراین روشن است که هرگاه آدم دیگری، غیر از من، از همین اصل پیروی کند، از آنجا که خود او یک خودِ دیگر است، طبعاً به نتیجهٔ دیگری می‌رسد و چیز دیگری از کار در می‌آورد. بنابراین قضیه تا حد زیادی متعلق می‌شود به این که خود مترجم چه جور خودی باشد و تا چه اندازه آمادگی آمیزش با خود نویسنده را داشته باشد. از این لحاظ، ترجمه‌هایی که ساموئل بکت از روی کارهای خودش کرده خیلی جالب است. می‌دانید که بکت بعضی از کارهایش را به فرانسه نوشته و بعد به انگلیسی ترجمه کرده. مثل «در انتظار گودو». بعضی را هم به انگلیسی نوشته و بعد به فرانسوی در آورده، مثل رمان «مورفی». این وسط یک استثنا هم است، و آن نمایشنامهٔ رادیویی «همهٔ افتادگان» است، که به انگلیسی نوشته شده، ولی خود بکت حاضر نشد آن را به فرانسه در آورد، داده یک نفر دیگر این کار را بکند. دلیلش این است که این نمایشنامه رنگ محلی ــ یعنی دوبلنی ــ بسیار تندی دارد و ترجمهٔ مو به موی آن چیز خوبی نمی‌شود. اتفاقاً مترجم فرانسوی هیچ تصرفی در عبارات این نمایشنامه نکرده، به همین دلیل ترجمهٔ فرانسوی «همهٔ افتادگان» اصلاً رنگ و بو و طعم اصلی را ندارد. خود بکت ظاهراً به خودش اجازه نداده که خود فرانسوی‌اش را جانشین خود ایرلندی‌اش بکند، چون در آن صورت نمایشنامه از حومهٔ دوبلین به حومهٔ پاریس منتقل می‌شد و آدم‌ها و صداها و سایر چیزهایش هم عوض می‌شد؛ به این دلیل راه آسان‌تر را انتخاب کرده، یعنی داده است یک نفر فرانسوی ترجمهٔ ساده و بی‌نمکی از این نمایشنامهٔ بسیار رنگین و با مزه فراهم کند. مترجم فارسی این اثر چون با مشکل بکت روبه‌رو نبوده به خودش اجازهٔ مختصر تصرفی داده. نتیجه‌اش به نظر خود مترجم بد نیست؛ در هر حال از ترجمهٔ فرانسوی این نمایشنامه خیلی بهتر است. رمان‌های بکت را، برخلاف نمایشنامه‌هایش، من دوست ندارم، و راستش خیلی حوصلهٔ خواندنشان را ندارم، مگر از لحاظ شگردهایی که بکت در ترجمهٔ عبارات خودش به کار برده است. مطابقت جمله‌های او با هم غالباً حیرت‌آور است. یک علت این توفیق او شاید این باشد که بکت کمابیش همیشه آدم دو زبانه‌ای بوده که یک پایش توی زبان انگلیسی بوده است و یک پایش توی زبان فرانسوی و به این دلیل در هر دو زبان جمله‌هایش را طوری می‌ساخته که از لحاظ تألیف کلام یاسینتاکس از هم دور نبوده‌اند. ولی اگر از ترجمه‌های بکت ــ که به معنای واقعی کلمه باید اسمشان را آفرینشِ دوباره گذاشت درسی بشود گرفت، آن درس به نظر من همان است که من سعی می‌کردم بیان کنم. یعنی ترجمهٔ آزادانه با مسئولیت شدید. نگفتم «ترجمهٔ آزاد» چون همان طور که می‌دانید



میان ما این ترکیب معنای دیگری دارد ــ یعنی این که مترجم خودش را هیچ جور مقید به دنبال کردن نویسنده نداند. منظورم تخطئه کردن ترجمهٔ آزاد نیست؛ این کار ممکن است گاهی نتایج خوبی هم بدهد، ولی البته غیر آن چیزی است که من از روی ناچاری اسمش را ترجمهٔ آزادانه گذاشتم. به هر حال، حالا اگر بخواهم جواب آن سوال اصلی شما را خلاصه کنم، باید بگویم که ترجمهٔ اثر خلاقه یا آفرینشی لازمه‌اش کار آفرینشی است، و لازمهٔ آفرینش هم آزادی است. بنابراین ترجمهٔ اثر آفرینش باید ترجمهٔ آزادانه باشد. ولی البته باید فوراً اضافه کنم که آزادی در هر زمینه‌ای فقط وقتی نتیجهٔ مثبت می‌دهد که همراه با مسئولیت باشد. مترجم وقتی کار خوب از زیر دستش می‌آید که از یک طرف در مقابل نویسنده احساس مسئولیت داشته باشد و از طرف دیگر در مقابل خواننده. من اگر مثل دوستم تقی‌زاده دارالترجمه داشتم، روی تابلو می‌نوشتم «ترجمهٔ آزادانه با مسئولیت نامحدود».

*** اغلب مترجمان برای طبع آزمایی به سراغ شعر هم رفته‌اند. چطور شما شعر ترجمه نکرده‌اید؟ با این تبحری که در ترجمهٔ رمان دارید، به نظر می‌رسد که شعر را هم به‌راحتی به فارسی برگرداند.**





– به نظر می‌رسد که طبع من اساساً زیاد شاعرانه نیست. تنها تجربه‌ای که من در ترجمهٔ شعر دارم آن چند شعر نمایشنامهٔ انتیگونه است. اسم این را هم نمی‌شود ترجمهٔ شعر گذاشت، چون اصل انتیگونه به یونانی باستان است و من آن را از روی چند ترجمهٔ انگلیسی و فرانسه به فارسی در آورده‌ام. ولی خوب، در این کار کوشش کرده‌ام نوعی بافت شعری به کلام بدهم. شعر اصولاً بر ذات زبان و کیفیت‌های خاص کلام بنا می‌شود. در این باب البته نظریه‌های گوناگون وجود دارد، ولی گمان می‌کنم در یک نکته شکی نیست، و آن این است که شعر به یک معنی استفادهٔ سنخ خاصی از آدمیزاد است از مقدورات خاص زبان خودش. اسم این سنخ را ما شاعر گذاریم. شاعر از صرفِ به کار بردن زبان حظ می‌کند و به اهل زبان خودش حظ می‌رساند، همان طور که یک بالرین یا بالرینا عمل سادهٔ راه رفتن را تبدیل می‌کند به یک چیز دیگری که تماشایش لذت بخش است. حالا اجازه بدهید در این جهت زیاد پیش نرویم، چون آب از سر می‌گذرد و من هم شناگر قابلی نیستم. منظورم این است که کیفیات و مختصات شعر هر زبان به مقدورات خود آن زبان مربوط می‌شود. شاید بشود گفت شعر مثل مادهٔ سیالی است که شکل ظرفش یعنی زبانی خودش را گرفته است، و ترجمهٔ شعر مثل این است که آدم بخواهد این مادهٔ سیالی را با مشت از طرف خودش به طرف دیگری، که طبعاً شکل دیگری دارد، منتقل کند. طبیعی است که مقداری از آن از لای انگشت‌های آدم می‌ریزد، و بعد هم شکل دیگری پیدا می‌کند. این است که به نظر من مترجم شعر همیشه ناکام می‌شود. نگاه کنید به ترجمه‌هایی که فرنگی‌ها از شعر فارسی فراهم کرده‌اند. حالا از غلط‌ها و تعبیرهای عوضی می‌گذریم، آن فضای مرموز شعر فارسی که در من و شما این قدر مؤثر است به کلی ناپدید می‌شود و غالباً چیز مضحکی جای او را می‌گیرد. مرحوم ذبیح بهروز این قضیه را با مثال با مزه‌ای بیان کرده است. می‌گوید یک مستشرق فرنگی این بیت حافظ را مثلاً به انگلیسی ترجمه کرده بود. «سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید / تبارک الله از این فتنه‌هاکه در سر ماست.» بعد استاد مستشرق اصل فارسی شعر از یادش می‌رود، ولی می‌گوید مسأله‌ای نیست، آن را از روی ترجمهٔ انگلیسی‌اش باز به فارسی بر می‌گردانم؛ نتیجه‌اش می‌شود این بیت: « بر دینی و عقبی نشود رأسم کج / به به که چه فتنه‌هاست اندر سر ما» بعضی از ترجمه‌هایی که ما از اشعار خارجی ترتیب می‌دهیم بهتر از این «برگردان» آن استاد مستشرق نیست، و همان طور که می‌دانید بعضی‌ها اصرار دارند اسم این کار را هم به جای ترجمه «برگردان» بگذارند، که باید گفت اسم مناسبی است.

البته در شعر مدرن گاهی قید آن وابستگی به خاکِ یک زبان معین زده می‌شود؛ شعر دیگر به معنای مغازلهٔ شاعر با زبان خودش نیست، بلکه بیشتر به معنای ثبت نوعی نگاه غیر متعارف به طبیعت و زندگی است، و بازگوی تأثرات ناشی از این طرز نگاه شخصی. کیفیت و مختصات اقلیمی زبان اهمیتش را از دست می‌دهد به این ترتیب می‌شود گفت شعر از مانع زبانی در می‌گذرد و کلی و بشری یا حتی کیهانی می‌شود، یا این که ریشه‌اش از خاک بیرون می‌آید و پا در هوا و بی وطن یا حتی حرامزاده می‌شود بسته به این که چه جوری به قضیه نگاه کنیم. در هر صورت به نظر من این انقلاب بزرگی است که در شعر واقع می‌شود، چون از بیخ دیگرگون می‌شود، تغییر ماهیت می‌دهد. به همین دلیل ترجمهٔ این نوع شعر حکایت دیگری است و لزوماً نباید با آن نوع ناکامی که صحبتش را کردیم همراه باشد. خطری که در ترجمهٔ این نوع شعر هست این است که تصور کنیم چون شعر است و در زبان ما، زبان شعر همیشه با زبان زندگی روزمره تفاوت داشته، پس باید روایت فارسی‌اش را با آلنگ و دولنگ‌های زبان «شاعرانه» یا «فاخر» آرایش کنیم. نتیجهٔ این کار گاهی خیلی مزخرف و مضحک می‌شود. بدتر این که گاهی از روی این ترجمه‌های مضحک اصالتاً هم شعر سروده یا نوشته می‌شود. نتیجه‌اش همین بساطی است که ملاحظه می‌کنید. من به آن شاعر مدرن ایرانی حق می‌دهم که وصیت می‌کند روی سنگ قبرش بنویسند «مُردم / از بس که شعر بد خواندم» ، و به همین دلیل در خواندن شعر خیلی احتیاط می‌کنم، اگر چه می‌دانم هیچ کس با نخواند شعر به زندگی جاودانه نرسیده است.

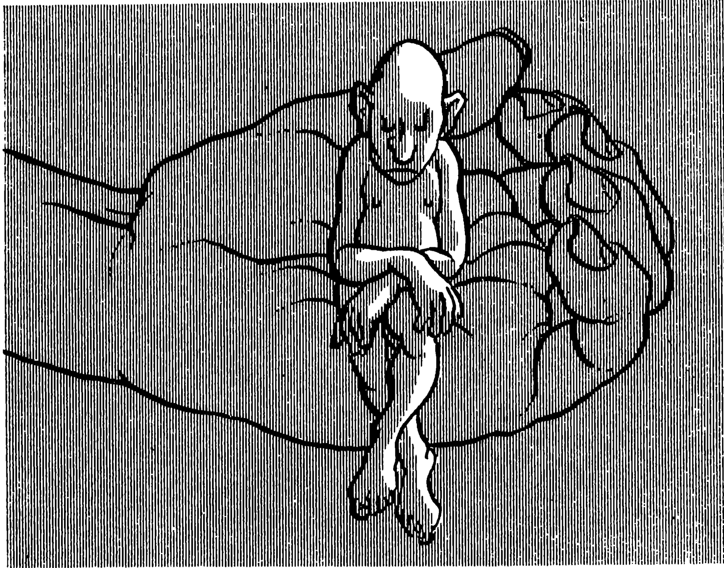
نمی‌دانم دربارهٔ این که چرا هیچ وقت به سراغ ترجمهٔ شعر نرفته‌ام بالاخره جواب شما را دادم یا نه. راستش این است که گاهی این کار حتی مرا هم وسوسه کرده است، و من غالباً دیر یا زود به وسوسه‌های خودم تسلیم می‌شوم.

متشکرم

آیدن چیمبرز

تئوری ادبیات کودک

خواننده در کتاب



۱ - برای گفتن یک مطلب به دونفر احتیاج است.

در این که چه کتابی را «کتاب کودک» بنامیم پیوسته بحث و جدل وجود داشته است. برخی برآنند که چیزی به اسم کتاب کودک وجود ندارد، بلکه از کتاب‌هایی می‌توان نام برد که به‌طور اتفاقی در مسیر مطالعه‌ی کودک قرار می‌گیرند. اگر بخواهیم بدون تعصب قضاوت کنیم، که من خود را از این گروه می‌دانم، مجبوریم بپذیریم که حقیقت در هر دو عقیده نهفته است. اما هیچ کدام حقیقت کامل نیستند.

واقعیت این است که هم کتاب‌هایی که مخصوص کودکان نوشته شده و نویسندگانشان آگاهانه آنها را جهت کودکان تألیف کرده‌اند و هم برخی دیگر که در آنها کودک به هیچ‌وجه مخاطب اصلی نبوده و ویژگی‌هایی دارند که برای کودکان جاذب بوده است. اما اگر بخواهیم به‌عنوان منتقدی نکته‌سنج با کتاب برخورد کنیم، باید از سطح بدیهیات فراتر رویم. در این راه به روشی دقیق و انتقادی احتیاج داریم که کودک به‌عنوان خواننده را به جدّ بگیرد، او را به‌حساب آورد و به ما کمک کند تا درک بهتری از کتاب داشته باشیم و خواننده‌ای را که می‌طلبد کشف کنیم. به بیانی دیگر، روشی که نقش خواننده در کتاب را برای ما بازگو کند. چرا که به‌نظر من تمامی ادبیات شکلی از ارتباط است، راهی برای بیان مطلبی. «ساموئل باتلر[3]» چه خوب این نکته‌ی ظریف را دریافته بود که گفتن یک مطلب مستلزم وجود دو نفر است: گوینده و شنونده. پس اگر ادبیات راهی برای بیان مطلبی باشد برای تکمیل این انتقال احتیاج به خواننده داریم. و اگر چنین باشد، و من برآنم که چنین است، پس واقعیت دارد که نویسنده هم در هنگام نوشتن در ذهن خود مخاطبی را مورد نظر قرار می‌دهد و کسی به‌عنوان خواننده‌ی مستتر در متن وجود دارد.

۲ - خواننده‌ی مستتر در متن[4]

اجازه دهید در مقابل یک اعتراض مسلم از خود دفاع کنم. منظور من این نیست که نویسنده در حین نوشتن، خواننده‌ی بخصوصی را درنظر داشته باشد. «اف.اچ. لانگمن[5]» در مقاله‌ی ارزشمند: «موضوع خواننده در نقد ادبی» مسأله را چنین مطرح می‌کند:

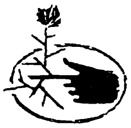
من نمی‌گویم که بایسته است بدانیم نویسنده چه خواننده‌هایی را درنظر داشته. نویسنده ممکن است اثر خود را برای یک فرد، یا یک جمع کثیر یا برای خویشتن خود بنویسد، درعین حال نوشته‌ی او می‌تواند خطاب به هیچ فرد خاصی هم نباشد. اما اثر او به‌نحوی خود نوع خواننده‌ای را که مورد خطاب است به‌طور ضمنی طلب می‌کند. مخاطبی که کتاب طلب می‌کند ممکن است با مخاطب فرضی نویسنده تطبیق کند یا نکند. آنچه برای منتقد ادبی حایز اهمیت است دریافت این اندیشه است که خواننده‌ای که خود کتاب طلب می‌کند، کیست. نه تنها درک صحیح بلکه ارزیابی دقیق نیز اغلب در اساس متکی است به شناخت صحیح از خواننده‌ای که خود کتاب طلب می‌کند.»

من حتا پا را از این فراتر نهاده می‌گویم تا زمانی که کشف نکرده‌ایم که چطور خواننده‌ای را که خودِ کتاب می‌طلبد به‌حساب بیاوریم، تلاش ما در جهت جلب توجه به کتاب برای کودکان بی‌ثمر است. و نیز جلب توجه دیگرانی غیر از گروه کوچک خود ما که به‌این مهم پی برده‌ایم به‌موضوع «کودک به‌عنوان خواننده» بی‌فایده است. آنچه در گذشته موجب آشفتگی در نقد کتاب کودک شده است، رد هرنوع نظریه‌ای مربوط به اصل «خواننده ـ کودک ـ در ـ کتاب» است (حتا توسط افرادی که به پاسداری حرمت نقد برخاسته‌اند). ایشان در عمل خواننده در کتاب را کنار گذاشته‌اند. به‌این بهانه که نقد اثر یا جریان اصلی نقد، آنان را ملزم به چنین کاری می‌کند. در حالی که درواقع نقد ادبی سال‌هاست که حرکتش همسو با همین جنبه‌ی ادبی یعنی بررسی اصل خواننده ـ در ـ کتاب طی طریق کرده است. اگر منتقدان کتاب کودک در پی آن برآیند که پا به‌پای منتقدان زمینه‌های خارج از محدوده‌ی کودک پیش روند باید بر اهمیت اصل خواننده‌ی مستتر در کتاب یا «کودکان به‌عنوان خواننده» انگشت نهند.

اندیشه‌ی خواننده‌ی مستتر در کتاب از این اندیشه سرچشمه می‌گیرد که گفتن یک مطلب مستلزم وجود دو نفر است. این اندیشه در عمل بیانگر این نکته است که نویسنده در کتابش با خواننده‌ای فرضی نوعی ارتباط جهت کشف معنای متن ایجاد می‌کند. ولفگانگ آیزر[6] در کتاب «خواننده مستتر در متن» می‌گوید چنین روش نقادانه‌ای در بنیاد خود بها دادن به فرم اثر است، چنان که می‌توان فرم را همچون وسیله‌ای ارتباطی و رسانای بصیرت معنا کرد. برای نیل به این هدف، نویسنده بعضی اوقات آگاهانه و بعضی اوقات ناآگاهانه، به‌قول واین ـ سی ـ بوث[7]، تصویری از خود و تصویری دیگر از خواننده‌ی خود می‌آفریند. او خواننده‌ی خود را همچنان که خود ثانی خویشتن را می‌آفریند، می‌سازد.

بارآورترین نوع خواندن کتاب آن است که در آن «خود»های خلق شده، یعنی نویسنده و خواننده، هماهنگی و توافق کامل یابند[8].

خودِ ثانی[9]، نویسنده از طریق کاربرد ترفندهای گوناگون می‌تواند





- مهم این است که منتقد ادبی دریابد خواننده‌ی کتاب کیست.
- سال‌ها است که نقد ادبی همسو با بررسی خواننده شده.
- اندیشه‌ی خواننده‌ی مستتر در کتاب از این اندیشه سرچشمه می‌گیرد که گفتن یک مطلب مستلزم وجود دو نفر است.
- نویسنده همگام با خواننده به کشف معنای متن می‌رسد.
- فرم، وسیله‌ای ارتباطی و رسانای بصیرت است.
- بوث: تفاوت است بین «منِ خواننده» و «منِ روزمرگی».
- لوییس: ادبیات اجازه داده من هزارچهره باشم.

آفریده شود: مثلاً نویسنده از طریق قرار دادن خود به‌جای راوی که خواه سوم شخص خداگونه باشد، حاضر در همه جا، یا اول شخص با شخصیت کودکانه و یا مثلاً از طریق اظهار نظرهایی که بر حوادث داستان می‌کند و نیز رفتاری که در قبال شخصیت‌ها از خود بروز می‌دهد. به‌همین شیوه خودثانی خواننده نیز آفریده می‌شود. یعنی نویسنده با بهره‌گیری از ترفندها و تمهیداتی که به ساخت قصه کمک می‌کند، خصیصه‌ها و ویژگی‌هایی را به تصویر خواننده ـ در ـ کتاب می‌بخشد و این فردیت ویژه توسط نویسنده به سمت معناهای بالقوه‌ی کتاب هدایت می‌شود.

بوث همچنان خاطرنشان می‌کند که باید تمایزی قایل شد بین من خواننده و آن من متفاوت دیگر که گرفتار کارهای روزمره مثل پرداخت قبض آب و برق یا خرید مایحتاج منزل است و مانند هر انسان دیگری گاه مرتکب اشتباهاتی می‌شود. فقط در هنگام خواندن است که من به خودی تبدیل می‌شوم که عقایدش با عقاید خود نویسنده منطبق است. بنابراین، برای آن که بتوانیم از خواندن کتاب لذت کامل ببریم، باید در کمال انعطاف عقاید شخصی خود را کنار گذاشته و فکر و احساس خود را به‌دست اندیشه‌های درون کتاب بسپریم.

۳- کودک، خواننده‌ی انعطاف‌ناپذیر

بوث به بیان نکته‌ای می‌پردازد که خوانندگان مجرب ادبی به‌آن پی برده‌اند: اگر بخواهیم خواننده‌ی واقعی باشیم لازمه‌ی آن این است که خود را به‌تمامی به کتاب تسلیم کنیم. چنین خوانندگانی نیک می‌دانند چگونه این کار را انجام دهند و تعصبات شخصی خود را فرو نهند. و تعصبات و عقاید متن را نیز نادیده نگیرند، چگونه به کتاب وارد شوند: جزیی از آن گردند، و در همان حال هیچ‌گاه از خود جدا نیفتند. سی. اس. لوییس[10] این تجربه را چنین بیان می‌کند: «ادبیات به من اجازه داد که هزار چهره بشوم و هنوز خویشتن بمانم».

کودکان البته فرانگرفته‌اند که چگونه به‌این مهارت دست یابند و هنوز کشف نکرده‌اند چگونه خود به‌خود هماهنگ با کتاب از قالب یک شخصیت به قالب شخصیت دیگر بروند، از این جنبه کودکان، خوانندگان انعطاف‌ناپذیری هستند. گویی خواستار آنند که کتاب خود را با آنان تطبیق دهد. از نویسنده انتظار دارند که آنها را همان‌گونه که هستند بپذیرد و نه این که مجبور شوند خود را با کتاب تطبیق دهند.

یکی از جنبه‌های پر ارزشی که امیدوارم از روش انتقادی که من به‌دنبال آن هستم منتج شود این است که فقط کتاب‌هایی توجیه‌پذیر باشند که کودک را آن‌چنان که هست پذیرفته و سپس وی را به متن داستان بکشند، کتاب‌هایی که در تبادل معنای کتاب، کودک خواننده را یاری دهند که به مهارتی دست یابد که متن را به‌عنوان یک مکتوب ادبی دریافت کند، و نه این که کودک را به‌سمتی سوق دهند که متن را برای مقاصد نازل غیرادبی مورد استفاده قرار دهد.

اصل «خواننده مستتر در متن» و روش انتقادی که از آن سرچشمه می‌گیرد ما را یاری می‌دهد که این مهم را به‌انجام برسانیم. این عوامل کمک می‌کنند تا ما بتوانیم رابطه‌ای را که نویسنده با خواننده‌ی کودک مستتر در متن برقرار می‌کند به‌عنوان یک اصل درک کنیم و به چگونگی ایجاد این رابطه و انتقال معناهای مورد نظر نویسنده به خواننده‌ی کودک پی ببریم. بدیهی است چنین درکی ما را فراتر از دریافت انتقادی صرف از متن، و به سمت آن وظیفه‌ی مهم دیگری که دست‌اندرکاران ادبیات کودک با آن سر و کار دارند رهنمون می‌گردد: چگونه می‌توان بین کتاب و خوانندگانش ارتباطی برقرار کرد که نه‌تنها هر کتاب ارزش واقعی خود را در ذهن کودکان بیابد بلکه از طریق کتاب، کودک را یاری داد تا به سطح یک خواننده‌ی ادبی ارتقاء یابد.



ادامه دارد...

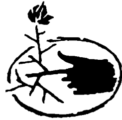
ترجمه‌ی مرتضی کوتعلی

ادبیات

آنتونیو گرامشی

معیارهای نقد ادبی





● زیدی می‌خواهد محتوای معینی را به شیوه‌ای ساختگی بیان دارد و (بدیهی است که) اثری هنری نمی‌آفریند.

● دسته‌ای خصلت زیبایی شناختی یا هنر ناب دارند و دسته‌ای که به سیاست فرهنگی مربوط می‌شوند.

● زید بازیگر سیاست است، هنرمند نیست، اما می‌خواهد تظاهر کند که هنرمند است. به همین سبب منتقد، زید را به عنوان فرصت طلب سیاسی افشا می‌کند و نه به عنوان هنرمند.

● آنچه (حجیم نویسی) نامیده می‌شود چیزی جز دفاع از هنرمندان کم مایه نیست.

● هنرمند، برعکس سیاست پرداز باید تصویرهای ثابتی داشته باشد.

● سیاست پرداز، هیچ‌گاه از دیدگاه سیاسی از هنرمند خشنود نخواهد شد.

آیا این اندیشه که هنر، (در اصل) هنر است و نه تبلیغات سیاسیِ «تحمیلی» و فرمایشی، به خودی خود مانعی در راه ایجاد جریانهای فرهنگی معینی است که می‌کوشند بازتاب زمانهٔ خود باشند و به تقویت جریانهای سیاسی مشخصی یاری برسانند[1]؟ نه تنها چنین نیست بلکه به نظر می‌رسد که اندیشه‌ای از این دست، مسأله را با عباراتی قاطع‌تر که بیانگر نقدی مؤثرتر و قانع‌کننده‌تر است، مطرح می‌سازد. طرح این اصل که فقط باید خصلت هنریِ اثر هنری را پژوهش کرد، به هیچ رو نافی آن نیست که پژوهش کنیم چه مجموعه‌ای از احساسات و چه نگرشی نسبت به زندگی از خود اثر بیرون می‌آید. در آثار دسانکتیس[2] و کروچه[3] نیز می‌خوانیم که همین اندیشه را جریانهای زیبایی‌شناختی مدرن نیز پذیرفته‌اند. موضوعی که رد شده این است که اثری به سبب محتوای اخلاقی و سیاسیش، زیبا باشد و نه به سبب صورت[4] خودکه محتوای انتزاعی در آن ذوب شده و با آن در هم آمیخته و یگانه شده است. به علاوه می‌توان جست و جو کرد که چرا اثر هنری به سبب آنکه آفریننده‌اش را دلمشغولیهایِ عملی بیرونی، یعنی دلمشغولیهای ساختگی و دور از صداقت، از راه به در کرده‌اند، دچار ناکامی می‌شود. به نظر می‌رسد که موضوع اساسی مجادله در همین جا نهفته باشد: زیدی... **می‌خواهد** محتوای معینی را به شیوه‌ای ساختگی بیان دارد و (بدیهی است که) اثری هنری نمی‌آفریند. شکستِ هنری این اثر هنری (از آن رو از «اثر هنری» نام می‌بریم که زید... نشان داده که در دیگر آثاری که محتوایشان را واقعاً حس و عمیقاً درک کرده، هنرمندی واقعی بوده است) نشان می‌دهد که این محتوا برای زید، ماده‌ای سخت و سرکش است و شور و شوق زید، ساختگی است و از بیرون تحمیل شده و زید در این مورد مشخص، در واقع نه هنرمند، بلکه خدمتگزاری است که می‌خواهد اربابانش را خشنود سازد. بنابراین دو دسته امور وجود دارد: دسته‌ای که خصلت زیبایی شناختی یا هنر ناب دارند و دسته‌ای که به سیاست فرهنگی (یعنی در یک کلام به سیاست) مربوط می‌شوند. منتقد سیاسی که به رد خصلت هنری اثری رسیده است، می‌تواند با استفاده از همین امر، نشان دهد که زید... به عنوان هنرمند، به دنیای سیاسیِ معینی (که خود ادعا می‌کند) تعلق ندارد و از آنجاکه شخصیتی اساساً هنری دارد، این دنیای سیاسی در ژرفای زندگی درونی، در شخصی قرین وجه زندگی او هیچ تأثیری برجای نمی‌گذارد و این دنیا درواقع وجود ندارد: بنابراین زید بازیگر سیاست است، در واقع هنرمند نیست اما می‌خواهد تظاهر کند که هنرمند است و غیره. به همین سبب منتقد سیاسی، زید را به عنوان **فرصت طلب سیاسی** افشا می‌کند و نه به عنوان هنرمند.

وقتی سیاستمداری فشار می‌آورد تا هنر زمانه‌اش، دنیای فرهنگی معینی را بیان کند، به فعالیت سیاسی می‌زند و نه به نقد هنری: زیرا که اگر دنیای فرهنگی‌یی که برای آن مبارزه می‌شود واقعیتی زنده و ضروری باشد، بسط و انتشار آن مقاومت ناپذیر می‌گردد و هنرمندان ویژهٔ خود را می‌یابد. اما اگر به رغم فشارهای تحمیلی، چنین خصلت مقاومت ناپذیری پیدا نشود و آشکار نگردد، این بدان معناست که با دنیای ساختگی و مصنوعی، با پریشان‌گوییِ کتابیِ افراد اندک‌مایه‌ای رو به روئیم که شکوه دارند چرا بلند نظرترین اشخاص با آنان موافق نیستند. خودِ شیوهٔ طرح مساله می‌توانند نشانه‌ای بر استحکام چنین دنیای اخلاقی و فرهنگی‌یی باشد: در واقع آنچه **خوش نویسی**[5] (حجیم نویسی[6]) نامیده می‌شود چیزی جز دفاع از هنرمندان کم مایه‌ای نیست که برخی اصول را از سر فرصت طلبی[7] بیان می‌کنند، اما از بیان آنها به شیوهٔ هنری، یعنی در قالب فعالیتی که باید خاص آنان باشد، ناتوانند. هنرمندان کم مایه‌ای که به تکرار ملال‌آور صورتِ صرفی که محتوای خود نیز خواهد بود، می‌پردازند. اصل صوری[8] تمایز مقوله‌های معنوی و نیز وحدت **حرکت و گردش** آنها، حتی از جنبهٔ انتزاعیش، امکان آن را فراهم می‌سازد که واقعیت راستین را دریابیم و جنبهٔ خودسرانهٔ زندگیِ دروغین کسانی را که نمی‌خواهند دست خود را رو کنند، یا کسانی که صرفاً بی‌مایه‌هایی‌اند که برحسب تصادف بر مسند فرماندهی جای گرفته‌اند، به نقد کشیم. (۱۹۳۳)

رابطهٔ ادبیات با سیاست

در شمـــــارهٔ مـــــارس ۱۹۳۳ L'Educazione fascita، مقالهٔ مجادله‌ایِ آرگو[9] بـا پـل نـیزان[10] [«Idee d'oltre confine» (*اندیشه‌هـــــای فراسوی مرزها*)] در بارهٔ مفهوم ادبیات جدیدی که بتواند از دل نوسازی فکری و اخلاقیِ همه‌جانبه به در آید، آمده است. نیزان هنگامی که در آغاز ماهیت نوسازی همه جانبهٔ بنیانهای فرهنگی را تعریف می‌کند و میدان پژوهش را معین می‌سازد، به نظر می‌رسد که به طرح درست مسأله پرداخته است. یگانه ایراد موجه آرگو این است: امکان ناپذیری جهش از روی یک مرحلهٔ ملی و بومیِ ادبیات جدید و خطرهای **جهان وطنی**[11] برداشتِ نیزان. از این دیدگاه، بسیاری از انتقادهای نیزان بر گروه‌های روشنفکران *فرانسوی را باید بازبینی کرد: از ایراد «پوپولیسم»* به نشریهٔ **N. R. F** و غیره تا گروه نشریهٔ موند[12]. علت این بازبینی آن نیست که چنین انتقادهایی از نظر سیاسی، درست نیستند، بلکه مشخصاً این است که امکان ندارد ادبیات جدید، از **لحاظ ملی** در قالب ترکیبها و تجمعات گوناگون و کمابیش دورگه‌ای نمودار نگردد. باید تمامی جریان را به طور عینی بررسی و مطالعه کرد.

از سوی دیگر دربارهٔ آنچه به روابط میان ادبیات و سیاست مربوط می‌شود، نباید این معیار را از نظر دور داشت: اینکه دیدگاههای اهل ادبیات باید کمتر از اهل سیاست، مشخص و قاطع باشد، و اهل ادبیات باید، اگر این تعبیر جایز باشد، کمتر **بی‌مدارا**[13] باشند. برای فرد سیاست پرداز، هر تصویر *پیشاپیش* **ثابت شده‌ای** واپسگراست: زیرا سیاست پرداز، مجموعهٔ جنبش را با تمامیت تحولش در نظر می‌گیرد. هنرمند، برعکس، باید تصویرهای **ثابتی** که در قالب قطعی خود ریخته شده‌اند، داشته باشد. سیاست‌پرداز، انسان را آن گونه که هست و در عین حال آن گونه که باید باشد تا به هدفی معین دست یابد، به تصور در می‌آورد؛ کار او مشخصاً آن است که انسانها را به حرکت، به بیرون آمدن از هستی کنونیشان وادارد تا بتوانند به طور جمعی به هدفی که در پیش رو دارند برسند، یعنی با این هدف **همرنگ شوند**. هنرمند ضرورتاً **آنچه را** در لحظهٔ معینی، جنبهٔ شخصی و ناهمرنگی[14] و جز آن دارد، به شیوه‌ای واقعگرایانه، نشان می‌دهد. از همین رو، فرد سیاست پرداز، هیچگاه از دیدگاه سیاسی، از هنرمند خشنود نخواهد شد و نمی‌تواند بشود: هنرمند را همیشه از زمانه‌اش، عقب، همواره نابهنگام و پیوسته در پس جنبش واقعی می‌یابد. اگر تاریخ، فرایندی پیوسته از آزادسازی و خود آگاهی است، بدیهی است که از دیدگاه تاریخ، و در مورد حاضر، از دیدگاه فرهنگی هر مرحله‌ای به زودی سپری خواهد شد و دیگر اهمیتی نخواهد داشت. به نظر من برای ارزیابی داوریهای نیزان دربارهٔ این گروه‌های مختلف باید به تمامی این امور توجه داشت.

اما از دیدگاهی عینی، همان‌گونه که امروز نیز رخ می‌دهد، ولتر برای برخی از قشرهای مردمان، فعلیت دارد، همان‌گونه که این گروه‌های ادبی و تمامی ترکیبهایی که آنان ارائه می‌دهند، می‌توانند فعلیت داشته باشند و دارند: در این مورد، صفت **عینی** یعنی اینکه پیشرفت نوسازیِ اخلاقی و فکری در میان تمامی قشرهای اجتماعی، همزمان نیست و ـ تکرار این نکته بیهوده نیست که ـ امروزه نیز هنوز بسیاری طرفدار پتولمه هستند و نه کوپرنیک[15]. انواع بسیاری از همرنگی[16]، مبارزه‌های بسیاری در راه «همرنگیهای» جدید، و ترکیبهای متنوعی از آنچه هست (و آنچه می‌تواند از زاویه‌های متفاوتی در نظر گرفته شود) و آنچه برای ایجادش، تلاش می‌شود (و بسیاری در این راه می‌کوشند) وجود دارد. پذیرش دیدگاه یک مسیر حرکت پیشروندهٔ «واحد» که بر طبق آن، هر دستاورد جدیدی، انباشته می‌گردد، و به آغازگاه دستاوردهای تازه‌ای بدل می‌شود، خطایی وخیم است: نه فقط مسیرها متعددند، بلکه حرکتهای پسرونده‌ای نیز در **پیشرونده**‌ترین مسیر دیده می‌شود. علاوه بر این، نیزان از طرح موضوعی که **ادبیات مردمی** نام دارد، یعنی از کامیابی ادبیات پاورقی (رمانهای حادثه‌ای، پلیسی، سیاه و غیره) کامیابی‌ای که سینما و روزنامه نیز یاور آنند، غافل است. و با این همه، همین مسأله است که بخش اعظم موضوع ادبیات جدید را به منزلهٔ بیان نوسازی فکری و اخلاقی تشکیل می‌دهد: چراکه تنها از میان خوانندگان رمانهای پاورقی می‌توان افراد کافی و ضروری برای ایجاد پایهٔ فرهنگی ادبیات جدید برگزید. به نظر من مسأله از این قرار است: چگونه جمعی از نویسندگان را پرورش دهیم که از دیدگاه هنری، رابطهٔ آنان با رمان پاورقی، برابر با رابطهٔ داستایفسکی با اوژن سو[17] و سولیه[18]، یا در مورد رمان پلیسی، همانند رابطهٔ چسترتون[19] با کُنان دایل[20] یا والاس[21] باشد؟ در این چشم‌انداز، باید بسیاری از پیشداوریها را کنار گذاشت، اما به ویژه باید اندیشید که نه فقط نمی‌توان این نوع ادبیات را به انحصار خود در آورد، بلکه با دستگاه هولناک منافع ناشران نیز طرف هستیم.

● نیزان از طرح موضوعی که ادبیات مردمی نام دارد، از کامیابی ادبیات پاورقی غافل است.

● ادبیات مردمی، بخش اعظم موضوع ادبیات جدید را به منزلهٔ بیان نوسازی فکری و اخلاقی تشکیل می‌دهد.

● تنها از میان خوانندگان رمانهای پاورقی می‌توان افراد کافی و ضروری برای ایجاد پایهٔ فرهنگی ادبیات جدید برگزید.

● چگونه می‌توان نویسندگانی را پرورش داد که از دیدگاه هنری، رابطهٔ آنان با رمان پاورقی، برابر با رابطهٔ داستایوسکی با اوژن سو و سولیه، یا در مورد رمان پلیسی، همانند رابطهٔ چسترتون با کُنان دایل یا والاس باشد.

● هنرمندان کم‌مایه برخی از اصول را از سر فرصت‌طلبی بیان می‌کنند، اما از بیان آنها به شیوهٔ هنری ناتوانند.

● دیدگاههای اهل ادبیات باید کمتر از اهل سیاست، مشخص و قاطع باشد.

● پیشرفت نوسازی اخلاقی و فکری در میان تمام قشرهای اجتماعی، همزمان نیست.

● سیاستمداری که فشار می‌آورد تا هنر زمانه‌اش، دنیای فرهنگی معینی را بیان کند، به فعالیت سیاسی دست می‌زند و نه به نقد هنری.

شایع‌ترین پیشداوری این است که ادبیات جدید باید با مکتبی هنری که خاستگاه روشنفکری دارد، مثل حالتی که فوتوریسم داشت، یگانه شود. مقدمات ادبیات جدید باید ضرورتاً تاریخی، سیاسی و مردمی باشند. این مقدمات باید بکوشند آنچه را اینک موجود است، به طریق مجادله‌ای یا به هر طریق دیگری ـ این نکته اهمیت چندانی ندارد ـ بپرورند. مهم آن است که این ادبیات جدید در خاک برگ فرهنگ مردمی، آنگونه که هست، با سلیقه‌هایش، گرایشهایش و نیز با دنیای اخلاقی و فکریش، حتی اگر عقب مانده و عامیانه باشد، ریشه بگیرد. (۱۹۳۳)

ترجمهٔ محمد پوینده

۱) این مقاله ترجمه‌ای است از گزیدهٔ *دفترهای زندان* اثر آنتونیو گرامشی: *GRAMSCI DANS LE TEXTE* - EDITONS SOCIALES - PARIS - 1977, PP 644 - 649

۲) De Sanctis، فرانچسکو دسانکتیس، منتقد ایتالیایی (۱۸۱۷ ـ ۱۸۸۳). تحت تأثیر اندیشه‌های زیبایی شناختی هگل بود و اگرچه هنر را امری اجتماعی و حاصل فرهنگ و زندگی ملی می‌دانست، برای آن استقلال مطلق قائل بود.ـ

۳) Croce، بند توکروچه، منتقد، مورخ، فیلسوف و سیاستمدار ایتالیایی (۱۸۶۶ ـ ۱۹۵۲). او نیز از اندیشه‌های زیبایی شناختی هگل و به طور مستقیم از آثار دسانکتیس تأثیر پذیرفته بود ـ م.

4) Forme

5) Calligraphisme

۶) تکاپو

7)pportunisme

8)formel

9)Argo

10)Paul Nizan

11)cosmopolite

Monde، اشاره به مجله‌ای که هانری باربوس (Henri Barbusse) در ۱۹۲۸ بنیاد نهاد و نقش مهمی در ایجاد جبههٔ پیکار ضد فاشیستی کارگران و روشنفکران داشت. ـ م.

13)Sectaire

14)non - conformite

۱۵) یعنی اینکه هنوز افراد بسیاری طرفدار جهان‌نگری جغرافی‌شناس یونانی پتولمه (Ptolemee) که در نظر او زمین مرکز جهان بود، و مخالف برداشت علمی جدید هستند که با کوپرنیک (Copernic) شکل گرفت. او نخستین کسی بود که اعلام داشت کرهٔ زمین تنها یکی از سیارگانی است که به دور خورشید می‌چرخند.

16)conformisme

۱۷) Eugene Sue، رمان نویس فرانسوی (۱۸۰۴ ـ ۱۸۵۷) رمان *اسرار پاریس* او نخستین رمان پاورقی است.

۱۸) Soulie، رمان نویس و نمایشنامه نویس فرنسوی (۱۸۰۰ ـ ۱۸۴۷) کتاب ۸ جلدی *خاطرات شیکال* او از نخستین رمانهای پاورقی اوست. ـ م

۱۹) Chesterton شاعر، رمان‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۸۷۴ ـ ۱۹۳۶). م

۲۰) Conan Doyle، رمان نویس و نمایشنامه نویس اسکاتلندی (۱۸۵۹ ـ ۱۹۳۰) آفرینندهٔ شرلوک هُلمز

21)Wallace

رومان یاکوبسون

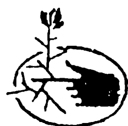
نسلی که شاعرانش را بر باد داد

درست ۲۰ سال پیش بود، در تیرماه. دنبال کار می گشتم، کار ترجمه‌ی کتاب و تنها تجربه‌ام در این عرصه، سه قصه بود برای بچه‌ها از انی بلایتن که در روزگار محصلی با دوستم کاوه میرعباسی با هم ترجمه کرده بودیم و همه‌ی حقوق ترجمه‌مان را یکجا فروخته بودیم به ناشری شاه‌آبادی ـ بالاجبار و بعد از اینکه همه‌ی ناشرهای دیگر ما دو تا بچه‌مدرسه‌یی را که اصرار در امضای قرارداد درصدی داشتیم رد کرده بودند. من البته در این وسط فقط یکی از دو مترجم بودم. کاوه بود که قصه‌ها را انتخاب کرد و مرا دنبال خودش برای امضای قرارداد از پیش این ناشر به نزد آن ناشر برد.

تیرماه ۱۳۵۲ بود و کاوه باز دستم را گرفت و مرا بُرد پیش اسماعیل عباسی که در آن روزگار ـ به اصطلاح امروز ـ سرویراستار یک مؤسسه‌ی نشر بود. و اسمعاعیل عباسی به من و کاوه دو کتاب برای ترجمه داد، دو زند گینامه، یکی مال مایاکوفسکی، یکی مال یسنین. اولین بار بود که اسم هم این را می‌شنیدم و هم آن را. هر دو زند گینامه را خواندم و ـ دورغ چرا؟ ـ در آن زمان اصلا نفهمیدم اختلاف و تفاوت این دو شاعر در چه بود. کاوه گفت من مایاکوفسکی را ترجمه می‌کنم. من هم کتاب یسنین را در دست گرفتم.

زند گینامه‌ی مایاکوفسکی را کاوه ترجمه می‌کرد. کاوه





● بازندگان ماییم، نسل ماست، سی تا چهل و پنج ساله‌های امروز. همه‌ی آنهایی که هنگام گام گذاشتن در سالهای انقلاب شکلی یافته بودند. گل‌رس بی چهره نبودند، اما استخوان نیز نشده بودند، آنهایی که در سالهای انقلاب هنوز توان دریافت و دگرگون کردن خود را داشتند و می‌توانستند پیرامون خود را نه در ایستایی‌اش، در دگرگونی آن درک کنند.

● همه مقصریم، همه‌ی ما... تقصیر ماست، همه‌ی ما. گناه ما نابخشودنی است.

● دولت هیچگاه پاسخگوی مرگ انسانها نبوده است.

● ما اسطوره‌یی نو را در جهان خواهیم غرید.

● این همزاد دهشتزا، این من پیوند خورده به سطح گرایی روزمره، همان مالک مصرف کننده‌یی است که خلبنیکوف در مقابل مخترع قرار می دهد.

نثر خیلی قشنگی داشت، یک جور نثر حماسی کم‌نظیر و وقتی ترجمه‌هایمان از صفحه‌های اول کتاب‌ها را برای هم می‌خواندیم، نثر کاوه تکانم می‌داد و شیفته‌ی مایاکوفسکی‌ام می‌کرد. شاید به همین دلیل بود که ترجمه‌ی یسنین را ول کردم: یسنین برایم در قیاس با مایاکوفسکی رنگ پریده می‌نمود. یادم رفته کاوه چرا مایاکوفسکی را ول کرد، آخرین باری هم که دیدمش، بعد از ۱۸ سال، یادم رفت ازش بپرسم. اما واقعیت این است که تنها کسی که ترجمه‌اش را تمام کرد، اسماعیل عباسی بود و جلیل روشندل که با هم کتاب **شعر چگونه ساخته می‌شود** مایاکوفسکی را کار می کردند.

و بعد، فقط چند ماه بعد، کشف مایاکوفسکی بود، نه در همه‌ی ابعاد هستی‌اش تا چه رسد به همه‌ی ابعاد شعرش که تساوی برتر هستی‌اش بود، اما کشفی بود مُدام که هنوز، ۲۰ سال بعد، ادامه دارد، کشفی که به من فهماند مایاکوفسکی اصلا آن شاعری نبود که من حتا بعد از ترجمه‌ی اتوبیوگرافی‌اش ـ **خودم**، که در فارسی به اسم **زندگی و کار مایاکوفسکی** در آمد ـ می پنداشتم. اما توضیح بیشتر در باره‌ی مایاکوفسکی را می گذارم برعهده‌ی آدمی صالح‌تر، برعهده‌ی رومان یاکوبسون.

تیرماه ۱۳۷۲ است، درست ۲۰ سال است که اسماعیل عباسی مرا با مایاکوفسکی آشنا کرده است و درست ۱۰۰ سال از تولد مایاکوفسکی می گذرد.

□□□

فکر کردم صدسالگی مایاکوفسکی را چه کنم و بهترین فکری که به مغزم رسید این بود که مقاله‌یی را ترجمه کنم که پس از خودکشی مایاکوفسکی، دوستش رومان یاکوبسون در باره‌اش نوشت.

در آن هنگام، مدت‌ها بود که یاکوبسون از روسیه مهاجرت کرده بود، اما خبر خودکشی مایاکوفسکی، اگر چه برایش پیشبینی کردنی اما بسیار دردناک بود. قلم برداشت و با شناختش دایرةالمعارفی‌اش از زبان و ادبیات دست به کار **نسلی که شاعرانش را بر باد داد** شد و آن را در ۱۹۳۱ در برلین چاپ کرد، مقاله‌یی که هم ارجی بود به شعر فوتوریست روس و هم به پرچمدار این جنبش، یعنی ولادیمیر مایاکوفسکی.

در پایان این را نیز ناگفته نگذارم که در تاریخ درست ولادت مایاکوفسکی البته تردیدهایی وجود دارد. تاریخ تولد رسمی و شناسنامه‌یی‌اش، ۷ ژوئیه‌ی ۱۸۹۳ است، اما مادرش می گفت که در ۱۸۹۴ به دنیا آمده است و این سال ۱۸۹۴، سالی است که رومان یاکوبسون معتبر دانسته، ولی سال تولد رسمی او ۱۸۹۳ است.

م.ک.

کشته شدند
و مرا چه باک
اگر قاتلشان من بودم یا او
مایاکوفسکی

شعر مایاکوفسکی. تصویرهای او. غنای او. پیش از این، از همه‌ی این‌ها گفته‌ام. پیش از این، طرح‌ها در این باره نوشته‌ام و پیوسته در اندیشه‌ی یک تک‌نگاری بوده‌ام، تک‌نگاری‌یی با مضمونی بسیار جذاب: کلمه‌ی مایاکوفسکی، کلمه‌یی که با هرآنچه پیش از او در شعر روسی است، تفاوت کیفی دارد و ساختار شعر او که به رغم همه‌ی پیوندهای تکوینی که بتوان ایجاد کرد، از بیخ و بن اصیل و انقلابی است. اما اینک چگونه می‌توانم از شعر مایاکوفسکی بگویم؟ اینک، عنصر مسلط نه ضرباهنگِ شعر و بل مرگ شاعر است. اینک، (به تعبیر شاعرانه‌ی خود مایاکوفسکی) «کیفر سنگدلانه» از بدل شدن به «دردی روشن و آگاه» سر باز می‌زند! در یکی از دیدارهایمان، مایاکوفسکی ــ همچنانکه عادتش بود ــ برایم آخرین شعرهایش را خواند و من آنچه را خوانده بود بی‌اختیار با آن چیزی قیاس کردم که هنوز نسروده بود و می‌بایست در آینده بسراید، با توانایی‌های آفرینشگر شاعری به نام مایاکوفسکی. گفتم: خوب بود، اما نه به خوبی شعر مایاکوفسکی. و اینک، این توانایی‌های آفرینشگر از میان رفته است و آینده هیچ شعری برای قیاس با شعر تقلید ناپذیر مایاکوفسکی نخواهد داشت. اینک، کلمه‌های «آخرین شعرهای مایاکوفسکی» ناگهان معنایی تراژیک یافته است. غم فقدان آنچنان بزرگ است که فقدان را پنهان می‌کند. امروز دردناکتر شده است، اما سخن گفتن آسانتر شده است، نه سخن از آنچه باخته‌ایم و بل سخن از باخت و بازندگان.

بازندگان ماییم، نسل ماست، ما، سی تا چهل و پنج ساله‌های امروز، همه‌ی آن‌هایی که هنگام گام گذاشتن در سال‌های انقلاب، شکلی برای خود یافته بودند، گِل رُس بی‌چهره نبودند اما استخوان نیز نشده بودند، آن‌هایی که در سال‌های انقلاب هنوز توان دریافت و دگرگون کردن خود را داشتند و می‌توانستند پیرامون خود را نه در ایستایی‌اش و بل در دگرگونی آن درک کنند.

بارها این را گفته‌اند که نخستین عشق شاعرانه‌ی این نسل، آلکساندر بلوک بود. ولمیر خلبنیکوف به ما شعر حماسه‌ی تازه‌یی داد و پس از ده‌ها سال کم‌خوراکی، برایمان نخستین آثار به‌راستی حماسی را عرضه کرد. حتا درتاب شعرهای کوتاه خلبنیکوف نیز به شکل قطعه‌هایی از یک حماسه است، قطعه‌هایی که خلبنیکوف به‌آسانی در دل شعرهای روایتی‌اش جای می‌دهد. خلبنیکوف به رغم سرشت حماسه‌ستیز روزگارمان، حماسی بود و از همین رو در میانِ مصرف‌کنندگان میانه‌حال اقبالی اندک یافت. کسانی دیگر شعر او را به خوانندگان شعر نزدیک کردند: شاعرانی که از چشمه‌ی او مایه گرفتند و «اقیانوس کلام» او را در سیلاب‌هایی غنایی جاری کردند. مایاکوفسکی، برعکس خلبنیکوف، تجسم عنصر غنایی این نسل است، شاعری است که از بیخ و بن با «چشم‌اندازهای گسترده‌ی حماسی» بیگانه است و آن‌ها را نمی‌پذیرد، شاعری است که حتا وقتی به توصیف «ایلیاس خونین انقلاب» و «اودوسیای سال‌های گرسنگی» بر می‌خیزد، حماسه نمی‌سازد بل چکامه‌یی پهلوانی و غنایی می‌سراید، چکامه‌یی پرطنین که باید با «شش دانگ صدا فریاد شود». روزگاری بود، شعر سمبولیسم می‌مُرد و هنوز هیچکس نمی‌دانست از دو جریان نو و ناهمسوی آکمئیسم و فوتوریسم، کدام دل‌ها را تسخیر خواهد کرد. خلبنیکوف و مایاکوفسکی ترجیع بند هنر ادبی روزگارمان را ساختند. نام گومیلف شاخص جاده‌یی جانبی در شعر نوین روس است ــ یک نغمه‌ی موزون و سرشت‌نما. به چشم خلبنیکوف و مایاکوفسکی، «زادگاه آفرینش، آینده است، آینده‌یی که تُندبادِ خدایان کلمه از آن می‌وزد». اما یسنین نگاه غنایی به گذشته است و شعرش رخوت یک نسل را نشان می‌دهد.

همه‌ی این نام‌ها شعر نو پس از ۱۹۱۰ را تبیین کردند. درخشش شعرهای آسِیف یا سِلفینسکی هرقدر هم باشد، نور بازتابیده است، نوری تبیین‌گر روزگار نیست، نور بازتاب‌دهنده‌ی روزگار است. شعرهایشان شاید عظیم باشد، اما مشتق شده است. شعرهای پاسترناک و ماندِلشتام شاید زیبا باشد، اما شعر مجلسی است[1]، شعری است که هرگز آفرینشی نو را برنخواهد انگیخت، کلمه‌هایی است که دل نسل‌ها را هیچگاه نه به تکان درخواهد آورد و نه خاکستر خواهد کرد، شعری است که هرگز دریچه‌یی به امروز نخواهد گشود.

اعدام گومیلِف (۱۸۸۶ – ۱۹۲۱)، مرگ بلوک (۱۸۸۰ – ۱۹۲۱) پس از احتضار معنوی طولانی و شکنجه‌های جسمی تاب نیاوردنی، محرومیت‌های سنگدلانه و مرگ خلبنیکوف (۱۸۸۵ – ۱۹۲۲) در رنج‌هایی مافوق تصور انسانی، خودکشی‌های از پیش برنامه‌ریزی شده‌ی یسنین (۱۸۹۵ – ۱۹۲۵) و مایاکوفسکی (۱۸۹۴۰ – ۱۹۳۰). سال‌های ۲۰ این سده این‌چنین مرگ الهام‌دهندگانِ سی تا چهل ساله‌ی یک نسل را شاهد شد، الهام‌دهندگانی که همه بر سرانجام کندآواز اما دقیق و ناگزیر شعور پیدا کردند، ولی هیچیک تاب این شعور را نیافتند. اما چه برای آنان که کشته شدند، چه برای آنان که خودکشی کردند و چه برای بلوک و خلبنیکوف که بیماری بر تخت میخکوب کرد و کشت، یک واقعیت مسلم است و آن اینکه همگی واقعاً مرده‌اند. زامیاتین در خاطرات خود می‌نویسد: «همه مقصریم، همه‌ی ما... یادم می‌آید که طاقتم طاق شد، به گورکی زنگ زدم: بلوک مُرد و تقصیر ماست، همه‌ی ما! گناه ما نابخشودنی است». شکلوفسی در خاطراتش در باره‌ی خلبنیکوف می‌نویسد: «ما را ببخش، به خاطر خودت و به خاطر



● مخاطبان ندای انقلابی شاعر همه‌ی آن کسانی‌اند که احساس خفگی می‌کنند و دیگر تاب تحمل ندارند.

● روزگاری بود، شعر سمبولیسم می‌مُرد و هنوز هیچکس نمی‌دانست از دو جریان نو و ناهمسوی اکمنیسم و فوتوریسم، کدام دلها را تسخیر خواهد کرد.

● شعرهای پاسترناک و مالشتام شاید زیبا باشد، اما شعرمجلسی است، شعری است که هرگز آفرینش نو را برنخواهدانگیخت.

● شاعر باید زمان را شتاب بدهد.

همه‌ی آن کسان دیگری که خواهیم کشت ما را ببخش... دولت هیچگاه پاسخگوی مرگ انسان‌ها نبوده است: دولت، در روزگار مسیح، زبان آرامی نمی‌دانست. دولت هیچگاه هیچ زبان انسانی نمی‌دانسته است. آن سربازهای رومی که دست‌های مسیح را سوراخ می‌کردند همانقدر گناهکارند که میخ‌هایی که در دست‌های مسیح فرورفت. و با همه‌ی این، دردِ مصلوب جانکاه است.»[۲]

بلوکِ شاعر سکوت پیشه کرد و پیش از بلوکِ انسان مُرد. اما جوانترها حتا در هنگام مرگ نیز همچنان شعر گفتند («در هر کجا بمیرم، آواز خوانان می‌میرم»). خلبنیکوف می‌دانست در حال مرگ است، زنده زنده می‌پوسید و گل می‌خواست تا بوی گند یدنش را نشنود و شعر می‌گفت، تا دَم مرگ شعر می‌گفت. یسنین، یک روز پیش از خودکشی، در باره‌ی مرگ نزدیکش شعری عظیم سرود. جا به‌جای نامه‌ی بدرود مایاکوفسکی شعر است، شعرهایی که هر خطشان از نویسنده‌یی حرفه‌یی است. مایاکوفسکی، دو روز پیش از مرگ، درباره‌ی مسائل روزمره‌ی ادبیات بحث عملی می‌کرد. در نامه‌ی بدرودش نوشت: «لطفاً شایعه پراکنی نکنید، این مرحوم از شایعه بدم می‌آید.» این به‌جز یکی از خواست‌های قدیمی مایاکوفسکی نیست: «شاعر باید زمان را شتاب بدهد». مایاکوفسکی با نگاه خواننده‌ی پس‌فردا به آخرین سطرهایی می‌نگریست که درست پیش از مرگ می‌نوشت. تک‌تک بُنمایه‌های این نامه و حتا مرگ مایاکوفسکی چنان تنگاتنگ با شعر او گره خورده است که درکشان به‌جز در پس‌زمینه‌ی شعرش ناممکن است.

شعر مایاکوفسکی، از نخستین شعرهایش در **سیلی بر گوش ذوق عامه**[۳] گرفته تا آخرین شعرهای او، یگانه است و بخش‌ناپذیر، بسط دیالکتیکی مضمونی است واحد، وحدتِ شگرف نمادهایی است خاص. نمادی که یک بار همانند اشاره‌یی پرتاب می‌شود، در میان‌بری دیگر قد علم می‌کند. گاه شاعر با تأکید از پیوندی می‌گوید که میان شعرهایش وجود دارد و خواننده را به شعرهایی ارجاع می‌دهد که پیشتر گفته است (برای نمونه در ازاین به انسان و در انسان به نخستین شعرهایش ارجاع می‌دهد). تصویری که در بدو امر تفسیری طنزآمیز داشت در جایی دیگر به رنگی دیگر ظاهر می‌شود یا برعکس بنمایه‌یی که بسطی احساسی داشت در جایی دیگر زیر جلوه‌یی ترانه‌وار نمودار می‌شود. این‌ها به منزله‌ی طرد ایمان پیشین نیست بل فقط دو عرصه از نمادپردازی‌یی واحد است، دو عرصه از تراژیک و کمیک است، درست مانند تئاتر سده‌های میانی. آنچه نمادها را به سوی هدفی واحد راهبر است، تلاشی است پیوسته: «ما اسطوره‌یی نو را در جهان خواهیم غرید».

اسطوره‌ی مایاکوفسکی؟

نام نخستین مجموعه‌ی شعرهای مایاکوفسکی من است. نه تنها اسم قهرمان نخستین نمایشنامه‌ی او ولادیمیر مایاکوفسکی است که **ولادیمیر مایاکوفسکی** حتا نام این تراژدی است. نام آخرین مجموعه‌ی شعرهای او نیز همین است و این شعرها به «کسی که دوستش دارم، به خودم» تقدیم شده است. وقتی مایاکوفسکی به سرودن انسان مشغول بود می‌گفت: «تنها هدفم نشان دادن انسان است، اما انسان به‌طور کلی را و نه مجردهایی از نوع مجردهای آندریف را، یک ایوان[۴] اصیل را که دست‌هایش را تکان می‌دهد و آش کلم می‌خورد، یک ایوان را که فوری دریافت شود». اما آن کسی که مایاکوفسکی بی‌واسطه دریافت می‌کند کسی جز خودش نیست. تروتسکی در مقاله‌اش در باره‌ی مایاکوفسکی (مقاله‌یی که مایاکوفسکی آن را هوشمندانه ارزیابی می‌کرد) می‌نویسد: «مایاکوفسکی برای بالا بردن انسان، انسان را به شکل مایاکوفسکی می‌سازد. درست همانند یونانیان که به انسان سیمایی گرایش داشتند و ساده‌لوحانه نیروهای طبیعت را به تصویر انسانی خود می‌دیدند، شاعر ما نیز مایاکوفسکی سیماست و کوچه‌ها و میدان‌های انقلاب را از خودش پر می‌کند.» حتا در شعری مانند ۱۵۰۰۰۰۰۰۰ که نقش قهرمان در آن برعهده‌ی توده‌ی ۱۵۰ میلیونی انسان‌هاست، توده به ایوانی یگانه و اشتراکی بدل می‌شود که پهلوان قصه‌هاست و به نوبه‌ی خود رخسار آشنای من شاعر را پیدا می‌کند. حضور این من در چرکنویس شعر واضحتر است[۵].

به طور کلی، واقعیت تجربی نه می‌تواند من شاعر را خسته کند و نه آن را تسخیر کند. مایاکوفسکی هر بار در درون یکی از «جان‌های بیشمار»ش پناه می‌گیرد. «ذهن سنگدل شورش سرمدی»، ذهن نامسئول و تهی از نام و کنیه‌ی «روزگاران فردا، انسانی ساده» می‌آید و رخت ماهیچه‌های او را به تن می‌کند: «حس می‌کنم که منم برای من بیش از اندازه کوچک است و کسی هست که لجوجانه می‌کوشد از من من بگریزد». دلهره، احساس خفگی در پشت محدودیت‌های تحمیل شده، عزم به پیروز شدن بر سدهای ایستایی، این است مضمونی که مایاکوفسکی بی‌وقفه روایت‌های گوناگونش را می‌نوازد. هیچ لانه‌یی در جهان یارای نگه‌داشتن شاعر و خیل لجام گسیخته‌ی خواست‌های او را ندارد: «محبوس در حصار خاک، یوغ ایام را می‌کشم»، «خاک ملعون مرا به زنجیر کشیده است»، غم و ملال پتر کبیر – «زندانی‌یی بسته به زنجیر در زادبوم خویش» –، ایالت‌هایی همانند دام ذبح شده که «از منطقه‌های تعیین شده‌ی حاکمان بیرون می‌روند».

در شعر مایاکوفسکی، نرده‌های حصر اقتصادی به زندانی با ابعاد جهانی بدل می‌شود، زندانی که آن را جهشی کیهان‌آسا، «در ورای پرتگاه‌های رنگین کمانِ غروب»، در هم می‌شکند. مخاطبانِ ندای انقلابی شاعر همه‌ی آن کسانی‌اند که «احساس خفگی می‌کنند و دیگر تاب تحمل ندارند»، کسانی‌اند که «گریسته‌اند زیرا گره نیمروز تنگ می‌فشردشان». من شاعرِ، حصارشکنی است که شاعر آن را بر آینده‌ی ممنوع می‌کوبد، هجوم عزم است «پرتاب شده به آن سوی واپسین حد» از تجسم فردا، از امتلای مطلق هستی: «باید شادی را از چنگال روزهای فردا ربود».

آنچه در مقابل این جهش آفرینشگر به سوی آینده‌ی دگرگون شده می‌ایستد، گرایش به ثبات زمانِ تغییرناپذیر حال است، حالی که رختِ روزمرگی‌های کهن را به تن کرده است، گرایش به ثبات زندگی که بر پایه‌ی الگوهایی تنگ و خشک ثبات یافته است. نام این عنصر، زندگی روزمره است. و جالب اینجاست که این کلمه و کلمه‌های مشتق شده از آن، در زبان و ادبیات روس نقشی به‌سزا دارند – و حتا از روسی وارد زبان کومی‌ها نیز شده است – حال آن که در زبان‌های اروپایی هیچ مفهومی که مترادف آن باشد وجود ندارد چه بسا به این دلیل که در شعور جمعی اروپایی هیچ چیزی وجود ندارد که تا حد حذف، منافی با شکل‌ها و هنجارهای پایدار زندگی باشد. طغیانِ فرد در مقابل اصول روزمرگی زندگی اجتماعی، فرض بر وجود این اصول دارد. پادنهشت راستین زندگی روزمره، فروکش همه‌ی آن هنجارهایی است که زندگی کنندگانِ زندگی روزمره آن را بی‌واسطه حس می‌کنند. اما روسیه، با این احساس ناپایداری پایه‌ها در هر زمان آشنا بوده است و نه به عنوان استنتاجی تاریخی و بل به عنوان تجربه‌یی بیواسطه. حتا در روزگار چادایف نیز جَوّ «رکود مرگ‌زا» با احساسی از شکنندگی و ناپایداری همراه بود. «همه چیز می‌رود، همه چیز می‌گذرد... در خانه‌هایمان همانند مسافریم، در خانواده‌هایمان همانند بیگانگانیم و در شهرها همانند مهاجران چادرنشینیم». مایاکوفسکی می‌گوید:

...قانون‌ها
مفهوم‌ها



باورها
تلنبار خارایی پایتخت‌ها
حتا سرخی بی‌تکان آفتاب
انگار همه چیز
اندکی سیال
اندکی خزنده
اندکی مایع
شده است

اما این جابجایی‌ها، این «جاری شدن اتاق» شاعر، این‌ها همه «به زحمت ملموس‌اند و اگر ملموس‌اند تنها سر کوچکِ جان، چیزی همانند دَم، لمسشان می‌کند». ثبات گرایی همچنان حاکم است و ثبات گرایی دشمن همیشگی شاعر است. شاعر پیوسته به این مضمون باز می‌گردد: «زندگی روزمره بی کوچکترین تکان»، «مادیانِ زندگی روزمره همچنان اینجاست، سده‌ها مثل سده‌ها، نمی‌زنندش و نمی‌جنبد»، «پیه، شکاف‌های زندگی روزمره را پر می‌کند، پهن می‌شود، گسترش می‌یابد، بی‌تکان بر جای می‌ماند»، «مرداب زندگی پر از گِل شده است، پر از کرم‌های آبی روزمرگی»، «زندگی کوچک پیر، پیر پیر، پوشیده از کپک»، «زندگی در همه‌ی دریچه‌ها جاری است»، «زندگی مسخره را به آواز درآورید»، «مسئله‌ی زندگی روزمره را دستور جلسه کنید».

خزان
زمستان
بهار
تابستان
چه خواب باشم
چه بیدار
می‌گویم
نه
نمی‌پذیرم
نفرت دارم
از همه‌ی این چیزها
که گذشته‌ی بردگی
در ما فرو کرده است
از همه‌ی این چیزها
که به شکل کندوئی از حقارت



از روزمرگی
بر همه چیزمان

حتا بر نظام سرخ پرچممان
نشسته است
ماسیده است

فقط در شعر «از اینجاست که درگیری نومیدانه‌ی شاعر را با سطحی‌نگری روزانه رودررو می‌بینیم، فقط در این شعر است که روزمرگی جلوه‌ی آدمی پیدا نمی‌کند و شاعر مستقیماً به ضرب کلمه‌ها بر روزمرگی پریده‌رنگ می‌تازد و روزمرگی، انسانِ طاغی را «با همه‌ی تفنگ‌ها، همه‌ی توپ‌ها، هر ماوزر و هر براونینگ» نشانه می‌رود. در بقیه شعرهای مایاکوفسکی، روزمرگی به شکل یک آدم است، اما آدمی که به گفته‌ی خود شاعر موجودی زنده نیست و بل گرایشی است جان گرفته. تعریف این دشمن در شعر «انسان» در غایت عام است: «ارباب کل، رقیب من، دشمن رام‌نشدنی من». این دشمن می‌تواند مشخص شود و موضع بیابد، برای نمونه اسمش ویلسن و جایش در شیکاگو باشد و تصویرش با زبان اغراق‌آمیز قصه‌ها طرح شود. اما پس از این طراحی، فوری «نکته‌یی کوچک» می‌آید: «نقاش‌ها تصویر ویلسن‌ها، لوید جورج‌ها، کلمانسوها را می‌کشند ـ پوزه‌هایی سیبیلو، پوزه‌هایی بی‌سیبیل ـ بیهوده. همه سروته یک کرباس‌اند». دشمن، تصویر جهانشمول است و نیروهای طبیعت، انسان‌ها، جوهرهای متافیزیکی، همه به‌جز ظاهرهای دشمن و نقاب‌های لحظه‌یی او نیستند: «همان مردک کچل و نامرئی، همان رقص‌گردان اصلی است که بر رقص زمین فرمان می‌راند. گاه به شکل یک فکر، گاه به شکل چیزی شبیه به شیطان، گاه با تابش خدای مهربان که ناگه از پس یک ابر ظاهر می‌شود». اگر بخواهیم اسطوره‌ی مایاکوفسکی را به زبان فلسفه‌ی احتجاجی ترجمه کنیم، دقیق‌ترین برابرنهاده‌ی این عناد، تضاد میانِ «مَن» و «نامَن» است. نمی‌شود نامی مناسب‌تر برای دشمن پیدا کرد.



همانطور که من آفرینشگر شاعر به زیر پوشش من تجربی او نمی‌رود، من تجربی او نیز برعکس به زیر پوشش من آفرینشگرش نمی‌رود و ناگهان شاعر در میان رژه‌ی تهی از چهره‌ی آشنایانِ اسیر در تارهای عنکبوت متوجه چیزی می‌شود:

در یکی از آن‌ها
کسی را دیدم
خودم را بازشناختم
ـ برادر دوقلوی خودم بود ـ
من بودم
خودم بودم
خودم

این همزاد دهشتزا، این من پیوند خورده به سطحی‌گرایی روزمره، همان مالک ـ مصرف‌کننده‌یی است که خلبنیکوف در مقابل مخترع قرار می‌دهد با همه‌ی اداهای ثبات و فردگرایی‌اش: «این کنج کنج من است، این بنگاه بنگاه من است و آن تصویر کوچک روی دیوار نیز تصویر من است». شبح نظم تغییرناپذیر جهان ـ زندگی روزمره‌ی جهانشمول مستقر در ستادش ـ شاعر را رنج می‌دهد: «جهان ناشنواست، جهان خفته است».

انقلاب‌ها بدن امپراتوری‌ها را می‌لرزانند
گله‌ی انسانی گله‌بان عوض می‌کند
اما تو
بی‌تاج حاکم بر دلها

با هر شورشی بیگانه‌ای!

آنچه باید در مقابل این قدرت خرد کننده قد علم کند، قیامی است بی‌سابقه، قیامی که هنوز هیچ نامی ندارد. «انقلاب، تزار را از عنوان تزاری برهنه می‌کند. انقلاب، توده‌های گرسنه را بر نانوایی‌ها می‌اندازد. اما به تو، چه نامی باید به تو بدهم؟» جمله‌های مبارزه‌ی طبقاتی به جز تشبیه‌هایی قراردادی و نمادهایی تقریبی نیست، طرحی است در میان طرح‌ها. شاعر ترجمه‌ی معنای عادی اصطلاح‌ها را تفسیر می‌کند و از «جنگ‌هایی که به تماشای جنگ و گریزها نرفته‌اند» تفسیری نو می‌دهد. در پیشنویس‌های ۱۵۰۰۰۰۰۰۰، تعریف‌های سرشتنمای زیر را می‌بینیم: «بورژوا بودن به معنای سرمایه داشتن و پول هدر دادن نیست، پاشنه‌ی جنازه‌هاست بر خرخره‌ی جوان‌ها، دهانی است که گلوله گلوله چربی آن را بسته است. پرولتر بودن به معنای سیاه بودن از زغال نیست، به معنای کسی که کارخانه‌ها را می‌چرخاند نیست. پرولتر بودن، یعنی دوست داشتن آینده. پرولتر کسی است که گِل زیرزمین‌ها را منفجر می‌کند ـ حرفم را باور کنید.»

ترجمه‌ی م. کاشیگر

۱. منظورم از شعر مجلسی تحقیر یا تخفیف نیست. برای نمونه شعر باراتیمسکی یا شعر اینوکنتی آننسکی شعر مجلسی بود.
۲. خلبنیکوف خود مرگش را به عنوان خودکشی روایت می‌کند:

چطور؟
زانگزی مرد؟
نه تنها مُرد
گلویش را حتا با ریش‌تراش برید
چه خبر دردناکی!
چه صدای شومی!
یادداشت کوتاهی بر جای است:
«ریش‌تراش بر گلو!»
قطع کرده است شار زندگی او را
برگِ پهن آهن

۳. مجموعه‌یی فوتوریستی که در سال ۱۹۱۲ نشر یافت.
۴. ایوان، عمومی‌ترین نام روسی.
۵. نام نو | بگریز | پرواز کن | در فضای منزلمان جهان | آسمانِ پَست | هزار ساله | محو کن کوبال آبی را | منم | مَن، من | من | من | من | من | قاتل الهام گرفته از خاک...

داستان

گیهان ویلسون

گم شده‌ها

از دیـدن قیـافه دمغ سرکـار مـانچینی[1] و پارکرست[2] چندان خـوشم نیـامد. هـمین چـند وقت پیش عذر یکی دو تا از پاسبانهای عوضی کلانتری آنها را خواستیم. میانه‌مان هنوز شکرآب بود. بازرس نولان[3] از صبح امروز دلخور بـود. اول کار، آنهم ساعت هشت و نیم صبح، خدا آخرش را بخیر کند!

ماشین را درست بیخ جـدول کشـیدم. راستش با ماشین کلانتری لازم نیست این هـمه دقت به خرج بدهم. بـازرس نـولان پیـاده شـد. هوای آلوده خیابان هشتادوششم سوز گـزنده‌ای داشت. سرمـا اسـتخوان می‌ترکـاند. نـولان دستهایش را جلو دهان گرفت و هـا کـرد. بخـار دهانش فایده‌ای نداشت، بنابراین دست در جیب فرو برد. کنار بازرس ایستادم و دوتایی به مردی که روی زمین زار می‌زد، نگاه کردیم.

پیرمرد رنجور و نحیف مـی‌نمود. از آن چرکهایی که کنار خیابان می‌خوابند. ماموران او را به درگاهی مغـازه زهـوار در رفـته‌ای کشـانده بودند که زیردست و پا نماند. قیافه‌ای غـریب و خسته داشت. فلاکت و بدبختی از سروورویش می‌بارید. بوی گند می‌داد.

نولان گفت: سرکار مانچینی وقت زیادی نداریم. خیلی خلاصه گزارش بده؟

لحن کلامش گزنده بود. از قرار گریه‌های پیرمرد روی او هم اثـر گـذاشـته بـود. مـانچینی دهـانش خشک شـد. هـرازگـاه نگـاهی بـه هـم قطارش می‌انداخت تا از حمایت او هم مـطمئن شود. اما رفیقش انگار جای دیگری سیر می‌کرد.

بازرس نولان اصلاً دلم نمی‌خواهد وقت شما را بگیرم. فقط گمان می‌کنم اولین بـار است که شکایت این اراذل و ولگردها را باور می‌کنم

نـولان گـفت: «حـاشیه نـرو. یـخ کـردم راست برو سر اصل مطلب و تمامش کن.»

مانچینی خم شد و آستین‌های کت مرد را گرفت و یکی یکی مثل گونی خالی تکان داد. و در همان حال برگشت و ما را نگاه کرد. هر بار کـه دست مـانچینی بـه پـیرمرد مـی‌خورد، آه و نـاله‌اش مـی‌برید، مـی‌لرزید و مـثل سگ کـتک خورده زوزه می‌کشید.

گفتم: «به حق چیزهای ندیده و نشنیده!»

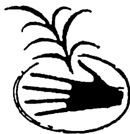
نولان نگاه تندی به مـن انـداخت و بـه مانچینی اخم کرد و گفت: «خب، مـنظور؟ ایـن فـلک زده دست نـدارد. صبح اول صـبح مـارا کشانده‌ای اینجاکه همین را نشانمان بدهی.»

مانچینی با کـف دست بـه شـانه خـود کـوبید و گـفت: «دسـته از اینجـا قـطع شـده چشمانش بین من و نولان دودو مـی‌زند. انگـار می‌کشیدیم گزارش کنیم.

نولان آهی کشید و گـفت: «پـیری! کـی دستهـایت را بـرد؟» پـیرمرد بـا چشمـان دریـده دوروبر را نگاه کرد. انگار در پیاده‌رو دنبال جواب می‌گشت. با سر بـه ورودی مـترو اشـاره کـرد و گفت: «کنار دکه بلیت فروشی که فکر مـی‌کردم امن باشد خوابیده بـودم. از قـرار زیـاد هـم امـن نبوده. چون وقتی بیدار شدم از دستهایم خـبری نبود. دردی حس نمی‌کردم. یـعنی الان هـم درد نمی‌کند قربان!

پلک زد و اشکش سرازیر شد: «خدایا! مگر من چه گناهی مرتکب شده بودم. مادر! مگر من بچه بدی بودم. من که به کسی بد نکرده‌ام. چرا دستهایم را بردند؟





مـــانچینی گــفت: «ایــن هــم مــثل حرفهــای دیگران است. همه یک جور حرف می‌زنند و رو بــه همقطـــاران خـــود کـــرد و گــفت: «مگــر نــه پارکرست؟ ناموت تو هم یک حرفی، اشاره‌ای!

پارکرست گفت:«بله قربان، حقیقت دارد.

مانچینی دل گرمی بیشتری پیدا کـرد و پیروزمندانه گـفت: «همه‌شـان یک جـور حـرف می‌زنند. بــازرس. بــاور بفرمــایید. امــا کــی بــاور می‌کند؟

نولان بلند شد تــا از حــالت دیــوانــه‌وار مانچینی فاصله بگـیرد. مـانچینی از مــا پــرسید: «آخر کدام آدم عاقلی می‌تواند باور کند کــه یک بی‌سرو پا بیاید و مدعی شود بخشی از بدن او را دزدیــده‌انــد. نــه خــونی ریـخته و نــه زخــمی باقی‌مانده. هــر روز صــد تــا گــوش و دمــاغ گــم می‌شود. کجای این باور کردنی است؟

حالا نوبت پارکرست بود. گلویی صاف کرد و گـفت: «یکــی آمــده بــود. مــی‌گفت دل و روده‌اش را دزدیده‌اند و شکم ندارد. بیچاره افتاد و مرد.

مانچینی گفت: «یکی دوبار خــواسـتیم آنها را تحویل تیمارستان بدهیم. راسـتش یکبــار هم محض امتحان این کــار را کــردیم. پـیرزنی از خیابان مگزنیگتون آمد و روز روشن جلو هــمه اسباب و وسایلش را ولو کرد و گفت چشمهایش را دزدیده‌اند. وقتی پیرزن را تحویل راننده دادیم، تــخم‌سگ بـرگشت گـفت پـیرزن از اول چشــم نداشت شما را سیاه کرده!؟

نولان کت خود را که اصلاً بــه خــاک و خل آغشـته نـبود، تکـاند و گـفت: «پــارکرست. حرفهای رفیقت را تأیید می‌کنی؟ پارکرست رو به ما کرد و یک مرتبه به یک بابایی برخوردم که زور می‌زد صدای گیتار را در بیاورد، بلکه پولی گیرش بیاید. انگشت و این حرفها نداشت. دستش مثل یک باله بود. می‌گفت تا همین دیروز هر آهنگی را می‌زده ولی خوب انگشتانش را دزدیده بودند. یکی دیگر توی دهانش هیچ چیز نبود. نه زبانی داشت و نه دندان و نه لثه‌ای.

نولان گفت: «ببینم پارکرست مخت کــه تکان نخورده تو از آنهایی هستی که وقتی تــوی دور می‌افتند جلوشان را نمی‌شود گرفت

پارکرست گوشش بدهکار نبود: «از همه اینها بدتر یکی بود که اعضای بدنش به هم چفت نشده بود.

می‌ترسید حرفهایش را نـفهمیم. «خـیلی نــرم و صاف است. انگار پوست را صیقل داده‌اند. اصلاً جای زخم و بخیه دیده نمی‌شود. من و پارکرست دوتایی دیدیم. مگر نه پارکرست؟»

پــارکرست چشــم از خیــابان نــمی‌گرفت و حرفی نزد.

مانچینی داد زد: «آقای پارکرست، «نــاموت ناسلامتی تو رفیق منی. بوزینه انگار از اول دست نداشته.»

نولان گفت۶ « شــاید مــادرزادی بــوده، مانچینی. می‌دانی ایــن روزهــا خـیلی از بــچه‌ها بدون دست و پا به دنیا می‌آیند. بهای پیشرفت و ترقی هــمین است. مــن از حرفهــای تــو ســر در نمی‌آوردم.»

مانچینی آب دهان خــود را قــورت داد: «بازرس، موضوع همین است. الان عرض می‌کنم ما دوتایی می‌دانـیم کــه ایــن مــردک، مــادرزادی دست داشته. برای اینکه همین دیروز پدرسوخته دو تا آناناس از دکه یونانی سر خیابان کش رفـته بود. کلی دنبالش کردیم تــا بـتوانـیم دسـتگیرش کنیم. آناناس‌ها را هم دو دستی چنگ زده بــود. درست عین ما دست داشت. آنهم دوتا! مگر نــه پارکرست؟»

نولان گفت: «خجــالت بکش مــانچینی. بچه گـیرآوردی؟» پــارکرست لب و لوچــه‌اش را جمع کرد.

مانچینی گفت: «اگر باور نمی‌کنی از این مجسمه بداهت بپرس.»

پاکر هنوز خیابان را نگاه مــی‌کرد دیــدم کــه لبهایش جنبید. یکی دوبار مِن مِن کرد و گـفت: «راست می‌گوید. همانطور که مانچینی گـفت. او دست داشت.

مـــانچینی نــفس راحـتی کشـید. پشت گرمی پیدا کرده بود: «دیدی گفتم؟ این یارو دست داشت. هر چند مـثل اعضـای دیگـرش بــه درد نمی‌خورد. ولی به هر حال دست داشت. پس این اراجیفی که هر روز این جماعت به ما مــی‌گویند درست است.

نولان خم شد و با دقت شانه‌های مرد را از روی کت چرب و کثیف وارسی کرد: «عجب این که چیزی ندارد. اصلاً روی شانه‌اش یک تکه گوشت هم نمانده پیرمرد نفسش را بالا کشید و مثل پسر بچه‌ای وحشت زنده

چشمانش از حدقه بیرون زد.

نولان گفت: «پیری! نترس، مــن کــارت ندارم

پیرمرد بر بر نولان را نگاه کرد و خسخس کنان نفس کشید و گفت:« دستهایم را بــریدند و بردند. دستهای مرا بردند. نولان خیلی خودش را نگه داشته بود تا صورتش را از پیرمرد که کف به دهان آورده بود، برنگرداند.

مانچینی گفت: «عرض نکردم قربان! این اراذل هر روز شکایاتی از این دست دارند. به خدا از بس چرت و پرت تحویلمان می‌دادند خجالت

نــولان مــرا نگــاه کــرد و مــن نــولان را. دوتایی به پارکرست نزدیک شدیم.

مانچینی فهمید که آمده‌ایم گزک بگیریم. چشمانش گرد شد و آب دهــانش را قــورت داد. پارکرست حواسش نبود.

نولان گــفت: «بـقیه را بی‌خیــال! هــمین یکی را بچسب. ماجرایش را تعریف کن.

مانچینی با زرنگی دست او را گــرفت و به رفیقش گفت: «فراموش کن همقطار! راجع بــه او اشتباه کردیم.

پــارکرست دست خــود را کشـید و از چنگ او خلاص کرد: «بله؟ اشتباه کرده بــودیم؟ همان اول کار جازدی؟ تو خودت خواستی کــه بگویم من هم می‌گویم. پشتش را به من کرد.

«طرف را توی ایستگاه مترو بالای شهر دیدم. آن پایین که قطار سریع‌السیر مــی‌ایستد. تقریباً ساعت چهار صبح بود. از جلو ما در رفت. مــوقع رفــتن یک‌وری مــی‌رفت و لنگــر بــر می‌داشت. خیلی عجیب بود نــمی‌توانست روی یک خط راست راه برود.

مانچینی گفت: «ول کن مرد. در آن مورد اشتباه می‌کردی. خیلی جــدی رو بــه مــا کــرد و گفت: « من راجع به یارو قانعش می‌کنم. کوتاه بیا.

پارکرست گفت: «خفه شو!» رو کرد به ما و گفت: «صدایش که زدم جواب نداد. رفتم یقه‌اش را گرفتم. خدای من نزدیک بــود از حــال بروم. نمیتوانست حــرف بــزند. بســر و گــردنش چــفت نــبود. مــی‌توانست نـفس بکشـد ولی نــمی‌توانست حــرف بــزند. یکــی از شــانه‌هایش بزرگ بود و آن دیگری کوچک. نزدیک بود بــالا بیاورم.

مانچینی گفت: « ول کن پسر. فرامـوش کن! بازرس را نگاه کرد بعد مرا، و دوباره نگاهش روی بازرس میخکوب شد.

مـــانچینی گــفت: «خــودم روبــراهش مــی‌کنم. کــند ذهــن است ولی خــودم درسـتش می‌کنم.

نولان آدرسی روی کاغذ نوشت و گفت «شما دوتا این پـیری را بـبرید اینجــا! مــی‌داننـد چکارش کنند. خودتان هم جایی نروید همــانجا باشید تا من برگردم . شیر فهم شـدید؟ ایــن یک دستور است. صبر می‌کنید تا من بیایم.

مـــانچینی افســرده ولی بی‌جــان گــفت: «بازرس کوتاه بیا! ما اصــلاً خرمــان از کــرگی دم نداشت. پیرمرد را همین جا می‌گذاریم وپی کــار خودمان می‌رویم. اصلاً به ما چه مــربوط است. پارکرست را هــم خــودم مـیزانش مــی‌کنم. قــول می‌دهم مشکلی پیش نیاید!

دیگر دیر شده بود. چپیدیم توی ماشین. پارکرست بهت زده پشت مانچینی ایستاده بــود. هنوز گیج و گول به نظر می‌رسید. ماشین که راه افتاد، مانچینی دست دراز کرد که ماشین را نگــه دارد. البته می‌دانست که بی‌فایده است. ما که رد شدیم هنوز هوا را چنگ می‌زد.



ترجمهٔ اسداله امرایی

1 - Mancinni

2 - Parkhurst

3 - Nolan



شهرنوش پارسی‌پور از سفر یکساله‌اش به اروپا و امریکا دو ماه پیش بازگشته است. ره‌آورد این سفر، به جز تجربهٔ غنی مسافرت، گفت و شنود / چاپ آثار، دیدنها، شنیدنها و خواندنها، ده داستان کوتاه است. ده داستان که محور همهٔ آنها مردان تمدنهای بزرگ‌اند، به ویژه تارزنی عارف. چندتایی از این داستانها، به طور پراکنده در نشریه‌های فارسی‌زبان دور از وطن، به چاپ رسیده است، اما تکاپو بر آنست تا به مرور زمان، خوانندگانش را با این داستانها آشنا کند.

شهرنوش پارسی پور

داستان مردان تمدن کنعان

در سرزمین کنعان سه مرد بودند: یکی ریش داشت، یکی ریشش را می‌تراشید، سومی تار می‌زد. آنان با آن که یکدیگر را بسیار دوست می‌داشتند، از آنجایی که امریکا بسیار دور بود، هنگامی که به یک سه راهی رسیدند از یکدیگر خداحافظی کرده و هر کدام به سویی رفتند. سه راهی در حقیقت از سه سوی یک گوی منشعب شده و از یک سو به هم می‌رسید و از دیگر سو نیز به هم می‌رسید. اما چشم اندازهای راهها از یکدیگر متمایز بودند: راهی بود از کنار سبزه‌زار، راهی بود از میان بیابان، و راهی بود از میان خارستان.

آن کسی که تار می‌زد از راه خارستان می‌رفت، از این رو بر زمین نشسته بود و تار می‌زد و به هیچ وجه خیال نداشت حتی یک گام به جلو بردارد. در نتیجه یک روز کاروانی از هنرمندان ولگرد به او رسیدند که از دستهٔ کولیها جدا مانده بودند. در نتیجه تار زن نداشتند. چون هرچه می‌کردند نمی‌توانستند تارزن را روی پاهایش بایستانند او را بغل کرده در گاری گذاشتند! تصور من بر این است که این حادثه به نحوی که توصیف ناپذیر به نظر می‌آید عجیب بود. چون پس از انجام این عمل عجیب تارزن دراز کشیده و به خواب رفت. مرد تارزن در خواب متوجه می‌گردد که گرچه در یک گاری دراز کشیده و از خارستان عبور می‌کند، اما در عین حال در امریکاست و دارد در یک کافه قهوه می‌خورد. این قهوه در بزرگترین لیوان جهان ریخته شده بود و در کنار آن یک سطل بزرگ ذرت بوداده قرار داده بودند که مرد تارزن در همان عوالم خواب و رؤیا نیز می‌دانست که خودش این سطل ذرت بوداده را خریده، اما حالا که صاحب آن شده بود نمی‌دانست که: ۱) با اینهمه ذرت بوداده چه باید بکند، ۲) با اینهمه قهوه چه باید بکند، و در همان حال که در فکر این چه بایدها بود لب لب از قهوه می‌نوشید و گاه به‌گاه از





سطل ذرت بوداده برمی‌داشت و می‌خورد. کم کم متوجه گردید که بزرگترین لیوان قهوهٔ جهان و سطل ذرت بوداده، هر دو از جنس مقوایی هستند، و متوجه گردید که پس از صرف قهوه و ذرت باید این ظرفها را دور بریزد و یاد مادرش افتاد که همیشه می‌گفت: آنچه که امروز به چشم خوار آید شاید روزی به کار آید. از این رو با آن که حواسش جمع بود که در برابر دیگر ساکنان کافه که در بزرگترین لیوانهای جهان کوکاکولا می‌خوردند قیافه بی‌اعتنایی به خود گرفته و به آنها تلقین کند که بسیار می‌داند، ولی در همان احوال نیز سخت در فکر بود که با این ظرفها چه کار باید بکند. پس: قهوه می‌خورد، ذرت بو داده می‌خورد، و فکر می‌کرد.

تا این که دختر جوانی از در در آمد. این دختر موهای بوری داشت و پوستش سفید بود، چشمهایش هم آبی بود. شلوار کوتاهی به پا داشت و یک تی‌شرت سفید به تنش که روی آن نقش مردی قرار داشت که با قیافهٔ مضحک چشمک زده بود و هر دو حرف .O K، همراه با یک علامت سؤال در کنار آن قرار داشت. مرد تارزن بدون آن که از خود اختیاری داشته باشد دختر را با چشم تا کنار پیشخوان کافه تعقیب کرد. دختر در آنجا ایستاد و به مردی که پشت پیشخوان بود چیزی گفت. مرد پشت پیشخوان رفت و کمی بعد با یکی از بزرگترین لیوانهای جهان که پر از قهوه بود و یک سطل ذرت بوداده، بازگشت.

اما چرا مرد تار زن خیلی دیر متوجه این مسائل شد؟ چون چشمهای او روی دختر متمرکز مانده بود و می‌کوشید از محتویات درونی آن باخبر گردد، گرچه با چشمهای خودش دیده بود که رنگ پوست دختر سفید است. با این احوال همانند آن که کشفی کرده باشد گفت: بله، سفید است! و بعد چشمهایش را بلند کرد و تازه سطل ذرت بوداده و بزرگترین لیوان قهوه جهان را دید و تا لحظه‌ای که دختر برود، پشت میزی بنشیند و مجله‌ای را که در دست داشت باز کند و مشغول خواندن بشود متحیر بر جای ماند و سپس به خودش گفت: یعنی چه؟ چرا این کار عجیب را کرد؟ بی‌اختیار برخاست، بزرگترین لیوان قهوه جهان و سطل ذرت بوداده را به دست گرفته و به سر میز دختر رفت و در حالی که اندکی عصبانی بود گفت: اجازه می‌فرمائید؟

دختر سرش را از روی مجله بلند کرد و به مرد چشم دوخت. سه اندیشه در آن واحد از مغزش گذشت: چشمهایش زیباست، هیکلش بد نیست، احتمالاً باید هنرمند باشد. و پس از مکثی گفت: بله، بفرمائید.

مرد تارزن نشست روبروی دختر و گفت: می‌بخشید! ولی می‌خواستم بدانم علت این که قهوه‌ای به این بزرگی و اینهمه ذرت بوداده خریدید چیست؟

دختر گفت: اما شما هم که بزرگترین قهوه جهان و بیشترین مقدار ذرت را خریده‌اید.

مرد گفت: درست است، اما من خارجی بوده و از مسائل دنیای شما اطلاعی ندارم.

دختر گفت: پس بدانید که در کشور ما مردم هر قدر دلشان بخواهد ذرت بوداده می‌خورند و هر قدر دلشان بخواهد قهوه می‌نوشند. حالا زحمت را کم کرده و بلند شوید بروید.

اما در همان حال دلش برای مرد می‌سوخت و چندان هم علاقه‌ای به رفتن مرد نداشت. مرد که مرد بود و این چیزها را خوب می‌فهمید گفت: چه فکر می‌کنید که یکی از سطلهای ذرت و یکی از بزرگترین لیوانهای قهوه را پس داده، و در عوض یکی از بزرگترین لیوانهای قهوه و سطل ذرت بوداده را با هم تقسیم کنیم؟

این طبیعی است که اگر مرد ی چنین حرف بزند بعدش ازدواج خواهد کرد. در نتیجه مدت زمان کوتاهی پس از این حادثه به اتفاق دختر برای انجام مراسم ازدواج به سوی دفتر ازدواج رفتند و دفتر را امضا کرده و به اتفاق سوار اتومبیل هوندای دختر شده و به سوی میامی رفتند.

اما در همین احوال مرد تارزن از خواب بیدار شد و متوجه گردید در این مدت بی‌خبر و غفلت با دختر صاحب گاری ازدواج نموده و اکنون دو بچه دارد و خانمش برای سومین بار باردار می‌باشد. نگاهی به چهرهٔ خانمش انداخت و متوجه شد که او با آن که باردار می‌باشد و پشت لبش عرق نشسته و خود را با مجله پاره‌ای باد می‌زند با این حال چشمها و موهای سیاه بسیار زیبایی داشته و پوستش گندمی رنگ و درخشان است. و مرد تارزن متوجه گردید که حالا هر دو زنش را خیلی دوست می‌دارد و نمی‌داند چه باید بکند. صدای فریاد دختر چشم آبی را می‌شنید که می‌گفت: ای احمق، تو فکر کردی من کی هستم؟ مرا چه جور موجودی تصور کرده بودی.

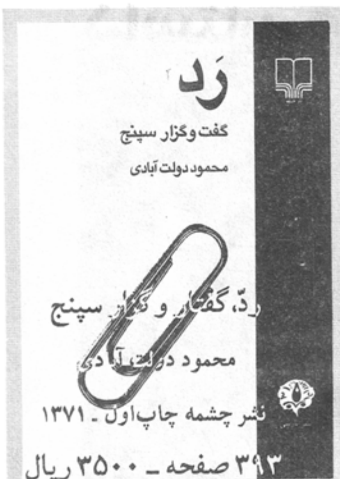
بهر حال او بقدری از دعوا میان دو زن احساس اندوه و رنج و پشیمانی می‌کرد که حدی بر آن متصور نیست. در نتیجه یک روز چتری از میان گاری برداشت و در حالی که آن را روی سرش گرفته بود تا از آفتاب نسوزد از گاری بیرون پریده و پا به دویدن گذاشت. می‌دوید و می‌گریخت، می‌دوید و می‌گریخت تا به انتهای جاده رسید که دوباره به دوراه دیگر می‌رسید و متوجه گردید که مرد ریشدار و مردی که ریشش را می‌زد نیز دوان دوان از دو راه دیگر بسوی او می‌دوند. ایستاد تا نفس تازه کند و آن دو مرد نیز به او رسیدند و سه نفری نفس نفس زنان به یکدیگر نگاه کردند و هر سه، بی آن که از قبل قرار گذاشته باشند گفتند: من در خطر هستم!

چون مسئله به نسبت قابل ملاحظه‌ای برای هر سه آنها روشن بود مرد ریش‌دار از انتهای جاده خارستان وارد آن شد تا از ابتدای آن خارج بشود. مردی که ریش داشت و ریشش را می‌تراشید از انتهای جاده‌ای که مرد ریش‌دار از آن خارج شده بود وارد شد تا از ابتدای آن بیرون بیاید. و مرد تارزن بدون لحظه‌ای معطلی وارد انتهای جاده‌ای شد که مرد بدون ریش از آن خارج گشته بود...



لوس آنجلس

۲۴ مرداد ۷۱ مطابق با ۱۵ آگوست ۱۹۷۲



ردّ، گفتار و گزار سپنج

محمود دولت‌آبادی

نشر چشمه چاپ اول ـ ۱۳۷۱

۳۹۳ صفحه ـ ۳۵۰۰ ریال

مجموعه‌ای از نقد و نظر در مورد موضوعاتی که هر کدام در مقطعی مدّ نظر و علاقهٔ نویسنده بوده است. آنچه در این کتاب آمده، نوشته‌هایی است در زمینه‌های گوناگون، طی سالهای گذشته. (از نقدی کوتاه در باب یک نمایش دانشجویی تا خطابه‌هایی در مسایل اجتماعی و غیره). این کتاب در فصول و اجزاء خود با باورهای نگارنده در مقاطع گوناگون مربوط به هر موضوع و هر مبحث آمیختگی عمیقی دارد.

کتاب چهار بخش است: مقالات، نقدها، گفت و شنودها و سخنرانیها. در فصل مقالات، تذکره (*دیوار خاموش با بهرنگ*)، *آخر بازی*، *پشت نقاب*، عشق، *عاشقان را*، *جام جم*، *شمارا*، آزادی *ایدئولوژیک مشترک همهٔ نویسندگان جهان آمده است* و در *احوال ما* . فصل نقد سه بخش دارد: نقد کتاب: نقد تئاتر و نقد سینما. که در آنها نقد کتابهای *سیری در اندیشه‌های برشت*، *سودای مرد پیر*، *قصهٔ هستی و ضد خاطرات* و نقد نمایشنامه‌های *با خشم به یاد آر*، *غریبه در تابستان*، *کله گردها و کله تیزها* و نقد *بابا سبحان در خاک* آمده است.

حرفهایی پیرامون قصه، *نیمه‌های اول راه*، *تئاتر در محاق*، *سندیکا و ما*، و فصل *ادبیات آسیا* از سری گفت و شنودهای نویسنده است و در فصل آخر، سخنرانیهای نویسنده آمده: *موقعیت کلی هنر و ادبیات*، *ایران و خطر تعصبات فرقه‌ای*، *کشف ضرورت وحدت در تجربه و عمل*، *نگاهی به سی‌وپنج سال تئاتر مبارز*، *یاد هنرمند*، *پرویز فنی‌زاده*، *طرب و تحول*، *نقش سیمای او*، *انسان سوم*، *مثلث نحس*، *رنج ما*، *فریضهٔ ما* و *در آستانهٔ سرد*.

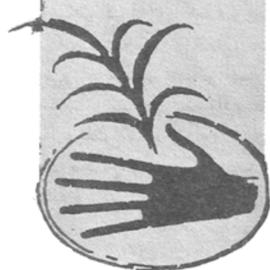
داستان

برهان‌الدین حسینی

آکیومرث

آکیومرث در سحرگاه یک روز پاییزی در ایوان خانه‌اش در اُسارا۱ با چشمانی باز و روشن از سخن گفتن باز ایستاد. منقلی پر از آتش در کنارش بود. کشگک زانوانش را محکم در دستها گرفته و پاهاش از ایوان آویزان بود، ایوانی فرش شده با آجرهای قزاقی. اولین کسی که از این تغییر باخبر شد، آفریدون بود. آن‌هم وقتی که در میدان اُسارا کنار نهر آب به درخت نارون کهنسالی تکیه داده و به آبی که از روی قلوه سنگهای کف نهر می‌دوید خیره شده بود. وقتی آفتاب طلوع کرد، آفریدون مثل همهٔ این روزها به خانهٔ آکیومرث رفت که درش همیشه چهارطاق بود. از وسط حیاط بیرونی خانهٔ آکیومرث برگشت و از میان در باز اندورنی، آکیومرث را دید که در ایوان نشسته. از همان‌جا فریاد زد: «سلام، آکیومرث». و بی‌آن‌که منتظر جواب آکیومرث شود به‌طرف اصطبل رفت. اسب سفید آکیومرث را از آنجا بیرون آورد. گلیمی رویش انداخته، افسارش را کشید، تا به دنبالش از خانه بیرون رفت. اسب دم در خانه ناآرام بود. آفریدون سوار که شد، دوری زد و شیهه کشید. بعد به راهش ادامه داد. آفریدون اسب را به طرف نهر اُسارا راند و در جایی که هر روز آب می‌نوشید از حرکت ایستاد. با چابکی از پشت اسب پایین جست و افسار اسب را سست کرد تا آب بنوشد. اسب چندین بار سرش را عقب برد و شیهه کشید و آب نخورد.

آفریدون که اسب را به خانه برگردانده بود باز از میان در آکیومرث را همچنان در ایوان نشسته دید. حالا لای‌روبِ پیر کنار منقل آتش آکیومرث نشسته بود و بلند بلند با آکیومرث حرف می‌زد. آفریدون اسب را به اصطبل برده، کنار آخور بست، گلیم را از رویش برداشت، سری به آخور زد و دید که اسب علوفه‌اش را نخورده، با دست علوفه را در آخور زیر و رو کرد و فکر کرد: اسب شب گذشته سرما خورده است. چند دقیقه‌ای همانجا کنار اسب ماند و تیمارش کرد. بعد از اصطبل بیرون آمد و دید که آکیومرث همانطور نشسته و با چشمان بازش به حرفهای لای‌روب پیر گوش می‌کند. از خانه بیرون زد. از کوچه‌ها رو به میدان اُسارا سرازیر شد. به درختهای بید و نارون کنار نهر اُسارا رسید. به پیرترین و بزرگترین درخت نارون تکیه داد و با بی‌حالی خود را به دست آفتاب صبحگاهی سپرد. دکانهای اطراف میدان را هنوز باز نکرده بودند. چشمانش را بست و به صدای یکنواخت تیشهٔ نجار گوش داد. دکان نجار همان‌جا پشت سرش بود. چند قدم آن‌طرف‌تر، با چهار پلهٔ بلند که به زیرزمین خانه‌اش منتهی می‌شد. جایی نیمه تاریک که نجار در آنجا مشغول کار بود. وقتی چشمانش را باز کرد، سر برگرداند و نجار را دید که وسایل کارش را در داخل توبره‌ای به دوش انداخته و در چوبی دکانش را می‌بندد. گفت: استاد! سلام. نجار برگشت نگاه کرد.





کسی پشت درخت نارون ایستاده یا ؛
روبرویش ایستاد و دیدکه چشمانش را بسته. گفت: صبح بخیر آفریدون! آفتاب گرفتی؟ آفریدون بی‌آن‌که چشمانش را باز کند گفت: در فکر آکیومرثم. پیرمرد خیلی بی‌کس و کار است. نجار گفت: صبح به این زودی کجا بودی؟ آفریدون گفت: مثل هر روز رفتم به خودش و اسبش سری بزنم. گفت: اون کسی را نمی‌خواد.

– راستی؟ پس چرا من هر روز سراغش را می‌گیرم و اسبش را تیمار می‌کنم؟ کاه و جو توی آخورش می‌ریزم؟

– اسمت چیه؟

– فریدون.

– نه جانم، آفریدون. این اسم را کی برات گذاشته؟

– آکیومرث.

– اسم بقیهٔ آدمهای اُسارا را کی برایشان انتخاب کرده؟

– آکیومرث.

– خوب چشمهات را وا کن (آفریدون چشمانش را گشود و به صورت نجار خیره شد) همهٔ مردم اُسارا بهش مدیونند. به خاطر اسمهاشان. اگر تو این کار را نکنی آن دیگران براش انجام میدن. آکیومرث آن‌جور که تو فکر می‌کنی بی‌کس و کار نیست. (آفریدون چشمانش را با بی‌حالی بست)

نجار گفت: لای‌روب آنجاست. نجار گفت: اون‌که گوشهاش نمی‌شود. آکیومرث یا باید فریاد بزنه یا هیچی نگه.

– فکر می‌کنم صبح تا حالا راه دوم را انتخاب کرده!

– به هر جهت خداحافظ. من یک دو ساعت دیگر پهلوش هستم.

آفریدون فکر کرد نجار همان‌طور که توبره‌اش به پشتش بود، دور می‌شود. چیزی نگفت با چشمان بسته به یاد اسب افتاد و این‌که چرا امروز صبح آب نخورده. به خودش گفت: مهم نیست شاید بعدازظهر تشنه‌اش بشود. دوباره چشمانش را گشود. دکانهای داخل میدان را باز کرده بودند. و چندتایی، اینجا و آنجا داشتند جلو دکانهاشان را آب می‌پاشیدند.

آفتاب بالا آمده بود. سایهٔ درخت صورت آفریدون را گرفته بود. نشست روی زمین پاهاش را بغل کرد. دوباره به درخت تکیه داد و چشمانش را بست. باز به یاد اسب افتاد و این‌که چرا علوفه‌اش را نخورده بود. صدای رفت و آمد مردم را در میدان روبرویش شنید. چشمانش را باز کرد، کسی روی تخته سنگ وسط میدان نشسته بود. از این فاصله او را شناخت شاید پیرمردی بود یاجوانی که پشتش به آفریدون بود. تخته سنگ وسط میدان جای آکیومرث بود. وقتی به میدان اُسارا می‌آمد روی تخته سنگ رفت. از نیم رخ جوانی را دید که روی تخته سنگ نشسته بود. گفت: شاد زی. و او جواب داد: شادمان ذی آفریدون! صدایش خیلی شبیه صدای آکیومرث بود. با تعجب نگاهش کرد و از این‌که تا به حال او را ندیده بود و یا نمی‌شناخت جا

... -وبی به راهش ادامه داد و تصمیم گرفت به خانهٔ آکیومرث برگردد. سرش را زیر انداخت و وارد کوچه‌ای شد که به طرف خانه آکیومرث می‌رفت. از پیچ اولی که پیچید، صدای کسی را شنید: شاد زی. و صدای دیگری را که گفت: شادمان زی. آفریدون این دو کلمه را به خوبی می‌شناخت. اینها کلماتی بود که سالهای سال از دهان آکیومرث درآمده بود و اینک ورد زبان مردم اُسارا بود. به جای سلام و صبح به خیر به یکدیگر. شاد زی. شادمان زی. سرش را بلند کرد تا ببیند اینها کی‌اند که به زبان و شیوهٔ آکیومرث به هم صبح به خیر می‌گویند. سر برگرداند و آن دو از پیچ کوچه گذشته بودند. یکی از جلو به‌تندی قدم برمی‌داشت و آن دیگری آهسته‌تر از پشت سر اولی روان بود. آفریدون بیشتر از خودش تعجب کرد. هر کس را از راه رفتنش می‌شناخت، از پشت سر، روبرو، نیمرخ، نامش را می‌دانست، نام پدرش را می‌دانست کسانش را می‌شناخت، ولی از چند لحظه پیش تا حالا که چشمانش را باز کرده بود و از کنار درخت نارون راه افتاده این دومین باری بود که هر چه به ذهنش فشار می‌آورد آنها را نمی‌شناخت. و رویش را برگرداند و به خودش گفت: مهم نیست، فکر کرد هنوز خوب است و چشمانش را باز نکرده در رویایش راه می‌رود. چشمانش را با دست مالید. ناگهان لای‌روب پیر را در مقابل خود دید که قوز کرده روی عصایش خم شده بود و به آرامی قدم برمی‌داشت و به او نزدیک می‌شد. کنار دیوار ایستاد. چند لحظه بعد که لای‌روب پیر از برابرش می‌گذشت خودش را به دیوار تکیه داد و سلام کرد. لای‌روب مقابلش ایستاد و سرش را که پایین روی عصا خم شده بود بلند کرد و به او خیره شد و بعد گفت: آهان، آفریدون تویی؟

و دوباره سرش را زیر انداخت و به راهش ادامه داد. آفریدون هنوز ایستاده بود و لای‌روب داشت بلند بلند حرف می‌زد و می‌رفت: امروز روز خوبی نبود.

آکیومرث اصلاً با من هم‌کلام نشد. حتا یک چایی هم برایم درست نکرد. حالا دارم می‌روم خانه. شادمان زی آفریدون. زنده باشی آفریدون. به راه افتاد و دوباره فکر کرد: آکیومرث برای این جواب سلامش را نداده که نگفته است: شاد زی. شاید آکیومرث دلش می‌خواسته که آفریدون به او بگوید، شاد زی. و او جوابش بدهد: شادمان زی پسرم. یا شادمان زی آفریدون. صدای آکیومرث خیلی دل نشین، مردانه و زنگدار بود. آفریدون هر روز به خانهٔ آکیومرث سر می‌زد. اسبش را برای آب دادن از اصطبل بیرون می‌کشید و به سرچشمهٔ نهر اُسارا می‌برد. تیمارش می‌کرد. علوفه‌اش می‌داد و در این میان دلش به این خوش بود که چند کلمه‌ای با آکیومرث حرف بزند و صدای مردانه‌اش را بشنود به خانهٔ آکیومرث نزدیک شده بود. دید مردم سراسیمه به طرف خانهٔ آکیومرث می‌دوند. گامهاش را تند کرد. چند نفر روی سکوهای خانهٔ آکیومرث نشسته بودند. عده‌ای هم توی دالان خانه پچ و پچ می‌کردند. از دالان گذشت، به اندرونی

جانهای آشنا

جلال ستاری
توس- چاپ اول ۱۳۷۰
۶۷۵ صفحه- ۳۵۰۰ ریال

دکتر ستاری در جانهای آشنا کوشیده تا نکات مبهم پیوند عشق میان شرق و غرب را شرح کند. و می‌نویسد: تفکر گذشته و تفکر در این گذشتهٔ شرق‌زدگی فعال مقید است زیرا دست‌کم می‌تواند این حقیقت گویی ازیاد رفته را فرایاد غرب‌زدگان منفعل آورده که: با نبودن تفکر، ظاهربینی و ظاهرسازی و لوازم آن همه‌جا را می‌گیرد و هیچ قومی تا تفکر خود را از دست ندهد زیردست نمی‌شود و آینده همان تفکر است و در اوقات تفکر، افق آینده گشوده می‌شود.

کتاب با هشت فصل نظری به مناسبات فرهنگی اسلام و اروپا پیش از جنگهای صلیبی، پیامدهای فرهنگی جنگهای صلیبی، سواران معبد سلیمان و مسلمانان، کاتارهای مانوی، شاه آرتور در جستجوی گرآل، رمز زنانگی در جامعه سلتی، کاتارها و تروبادورها، شرق پیر دستگیر و غرب الهام‌پذیر به فصل نتیجه می‌رسد.

رفت باغچه را دور زد، مرد و زن توی خانه جمع بودند، بچه‌های کوچکتر بغل مادرانشان بودند و بزرگترها سر و پا برهنه کنارشان ایستاده و یا لباسشان را می‌کشیدند و نق می‌زدند. مردها در رفت و آمد بودند. کسی چیزی نمی‌گفت، از کنار درخت «سیبری [3]» گذشت. روبروی آکیومرث خشکش زد. نجار روی زمین نشسته بود و داشت چند تا تخته را روی یک چهارچوب میخ‌کوبی می‌کرد. آکیومرث لباس پوشیده روی یک صندلی دسته دار نشسته بود. صندلی را روی تخته‌ای چهارچوب گذاشته و پایه‌های آن را با طناب به تخته‌ها بسته بودند. آکیومرث با ریشی دو فاق، با چشمانی باز و روشن، با لبخندی آرام بر گوشهٔ لب به جمعیت که در جلوش توی حیاط در رفت و آمد بودند خیره شده بود. نجار کارش را تمام کرد و بلند شد ایستاد. آفریدون رو به آکیومرث گفت: شاد زی. نجار جواب داد، شادمان زی آفریدون. و به چشمان بهت زدهٔ آفریدون نگاه کرد و گفت: شما چهار نفر جوان، چهار طرف این چهارچوب را بگیرین تا برویم بیرون. آفریدون خم شد که یک سر چهارچوب را بگیرد، دید کسی از اتاق بیرون دوید و کلاه شاپوی آکیومرث را با عجله روی سرش جای داد. یکی دیگر از جوانها که هم سن و سال آفریدون بود برگشت و کلاه شاپو را با دقت از روی سر آکیومرث برداشت، با دست موهای سر آکیومرث را صاف کرد و دوباره کلاه را روی سرش گذاشت. همان‌طور که آکیومرث آن‌را روی سرش می‌گذشت و از خانه بیرون می‌آمد. حالا آکیومرث، پالتو از ماهوت سیاهش را پوشیده بود، چکمه‌هایی را که در جنگ با انگلیسیها در جنوب به غنیمت گرفته بود و یادگار آن زمانهای فراموش شده بود به پا داشت. تمیز و براق. انگار کسی به عمد ساعتها نشسته و آنها را با دقت واکس زده است. کلاه شاپویش گرد گیری شده روی سرش بود. صندلی دسته دارش از چوب گردو و چرم گاومیش به رنگ قهوه‌ای مات ساخته شده بود. صندلی برای آفریدون و همهٔ آن کسانی که می‌خواستند آن چهارچوب را بلند کنند آشنا بود. بارها از آکیومرث شنیده بودند که این صندلی یک افسر انگلیسی بوده که آکیومرث پس از یورش به چادر انگلیسیها در جنوب و پس از کشتن آن افسر انگلیسی و تار و مار کردن سربازانش، آن‌را بار یک قاطر کرده و به اُسارا آورده بود. و همیشه چرمش را واکس می‌زد. و چوبش را با روغن بذرک چرب می‌کرد. تا نو بماند، و همه می‌دانستند که آکیومرث در شب عروسی‌اش وقتی لباس دامادی پوشیده بود، همین پالتو ماهوت به تن و همین چکمه‌های انگلیسی براق به پا و روی همین صندلی نشسته بود. اگرچه گهگاه چکمه‌هایش را به پا می‌کرد، پالتویش را به تن و کلاه شاپو بر سر، با ریش دو فاق میان مردم اُسارا ظاهر می‌شد، در میدان اُسارا قدم می‌زد، ولی این اولین باری بود که جوانهای هم سن و سال آفریدون او را با همهٔ این یادگارها نشسته بر روی صندلی دسته‌دار می‌دیدند. اگرچه پیرترها او را شب عروسی‌اش نشسته بر روی همین صندلی دیده بودند. اینک همه چیز کامل بود. آفریدون و گودرز، هوشنگ و تهمورث دسته‌های چهارچوب را گرفتند و از زمین بلند کردند.

آکیومرث همچنان نشسته بر تخت روانش در میان صندلی چرمی‌اش مردم را می‌نگریست و او را از میان دروازه عبور دادند، جمعیت زیاد شده بود. جلو در، توی دالان، روی سکوها، توی کوچه، زن و مرد آمده بودند تا آکیومرث را با لباسهای رسمی‌اش و با صندلی انگلیسی‌اش ببینند. همهمه می‌کردند. اسب آکیومرث سم بر زمین می‌کوبید و شیهه می‌کشید. در همهمه و شلوغی اسب وحشی‌تر شده بود و بی‌قراری می‌کرد. کسی اسب را بیرون کشید، زین و برگش را بست، دهنه‌اش را زد و از خانه بیرون آورد. اینک فریبرز و فرهاد به آفریدون و جوانهای دیگر کمک کردند که دسته‌های چهارچوب را روی شانه‌هاشان گذاشتند و آکیومرث بر شانهٔ جوانانی که نامشان را خود انتخاب کرده بود، آفریدون، گودرز، هوشنگ، تهمورث، فریبرز، فرهاد، شانه به شانه می‌گشت و نشسته بر صندلی‌اش روی تخت روان به پیش برده می‌شد. و با چشمانی باز و درخشان با لبخندی بر لب از آن بالا به همهٔ این صحنه خیره می‌نگریست. گهگاه کسی سرش را بلند می‌کرد و آکیومرث را می‌دید که شاد از همهٔ این شلوغی و همهمه نگاهش راست به افق دوخته شده. آفریدون شانه بر زیر سنگینی دستهٔ چهارچوب تخت روان آکیومرث به جمعیت نگاه می‌کرد که از زن و مرد، کوچک و بزرگ از کوچه‌های اُسارا به طرف آنها روان بودند. ناگهان چشمش به مردی افتاد که برای آبیاری کشت گندم پاییزه با بیلی بر دوش و ساعتی زنگدار و سه ستاره در دست از خانه‌اش بیرون آمد. آفریدون چهرهٔ مرد را درست ندید. ولی به ساعتش که در دست چپش بود خیره شد. ساعت ده صبح بود. انگار تازه از خواب بیدار شده بود. وقتی به در خانه‌اش رسید و جمعیت را دید که اینک ساکت در پشت سر آکیومرث روانند. برگشت، ساعت و بیلش را توی دالان خانه‌اش پرت کرد و به دنبال مردم به راه افتاد. آکیومرث را از میان همهٔ کوچه‌های اُسارا عبور دادند. اسبش اکنون به دنبال تختش می‌آمد و آرام گرفته بود. وقتی جمعیت به میدان اُسارا سرازیر شد، همهٔ دکانها را بسته و نبسته به جمعیت پیوستند. مردانی که صبح زود به کشتزارها سرازیر شده بودند، کارشان را زمین گذاشتنـــد، چهارپایانشان را رها کرده، پای پیاده و با عجله خود را به اُسارا رساندند، تا به دنبال تخت روان آکیومرث راه بیفتند. همهٔ مردم خانه‌ها را رها کردند، درها را باز گذاشتند و سراسیمه به جمعیت پیوستند. همه در میدان اُسارا ایستادند. بیشتر مردان چوخا بر تن و کلاه خسروی بر سر داشتند. آکیومرث اکنون نشسته بر تخت روانش بر دوش مردان جوان، کنار تخته سنگ میان میدان توقف کرد. زنان با صدای بلند کِل زدند صدای دُهُل و سُرنا از میان جمعیت برخاست. جمعیت چون آب دریا بر اثر نسیمی ملایم

جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران (۱۰)

هلندیان در جزیره خارک

(خلیج فارس)

در عصر کریمخان زند

نوشته: دکتر ویلم فلور

ترجمه: دکتر ابوالقاسم سری



هلندیان در جزیرهٔ خارک (در عصر کریم‌خان زند)

دکتر ویلم فلور
دکتر ابوالقاسم سری
توس- چاپ اول ۱۳۷۱
۳۱۲ صفحه- ۲۰۰۰ ریال

نویسنده در دو بخش آغازین کتاب سه بخشی خود به بررسی تاریخ زندگانی و کار و کوشش دوازده سالهٔ هلندیان در جزیرهٔ خارک پرداخته. رویدادهایی که در این کتاب بررسی می‌شود مربوط به میانهٔ قرن هیجدهم میلادی است یعنی دورانی که «ایران چنان در هرج و مرج فرورفته است که هرکس دویست مرد و اندک شهامت و جسارتی داشته باشد می‌تواند ایالتی را از برای خود قرق کند و حتی در مسابقه رسیدن به تاج و تخت شرکت جوید».

سومین بخش کتابی است به‌نام ناوگان ایران در خلیج‌فارس در سدهٔ هژدهم که توصیفی است مستند از کوششهای خستگی‌ناپذیر و پیوسته نادرشاه در بنیان نهادن ناوگانی برای ایران در خلیج فارس و دریای خزر.



موج برداشت و دوباره به حرکت درآمد. آکیومرث را از اُسارا بیرون بردند. در خانه‌های اُسارا هیچ کس باقی نماند. آکیومرث را از میان باغش عبور دادند. باغی در کنار دره که صد سال زحمت احداثش را کشیده بود. تختِ روانش را در سینه‌کش کوه به زمین گذاشتند. دُهُل از صدا افتاد و سُرنا نیز. جمعین به ناگهان ساکت شد، شکافته شد، زنی از میان جمعیت رو به بالا می‌آمد. همه دیدند که زن با هیبتی در خود، موی خود را با رشته‌هایی از ابریشم سیاه بافته بود و به دنبال آنها سکه‌هایی از طلا آویزان کرده بود ک چهره و موهایش را درخشنانتر می‌کرد. گوشواره‌هایی بلند از طلا و فیروزه بر گوش، خلخال بر پا، دستبند بر دست، هلالی بر پیشانی، طلسمی بر فرق سر و لباسی بلند به تن و جلیقه‌ای سیاه با طرحهایی زری دوزی شده و پولکهایی طلایی که بر آن نصب شده بود، چون اسبی راهوار سرش را با غرور بالا گرفته بود و از میان جمعیت که این‌که در سکوت راه باز می‌کرد و عقب می‌رفت پیش می‌آمد. با غرور در برابر آکیومرث ایستاد. او را برانداز کرد، سپس به او نزدیک شد. کلاه شاپو از سرش برداشت. شانه‌ای از صدف از درون جلیقه‌اش بیرون کشید، موهای سر آکیومرث را با مهربانی شانه زد. ریش دو فاقش را مرتب کرد. کلاه شاپواش را چند بار توی دستش چرخاند و با آستین پیراهنش گردگیری کرد و به آرامی روی موهای سر آکیومرث گذاشت. با آرامشی عظیم چند قدم عقب رفت. آکیومرث را دوباره برانداز کرد. آکیومرث همچنان لبخند بر لب آنجا نشسته بود و روبرویش را نگاه می‌کرد به جای مشخصی خیره نبود. فقط نگاه می‌کرد. نگاهی زنده به روبرو و شاید هم به جایی در افق، ولی لبخند آنچنان بود که گویی همهٔ آنچه را که در اطراف می‌گذرد می‌بیند. زن ایستاده بود. کسی از پشت سر آفریدون پرسید: آخسرو! این کیه؟ و او آهسته جواب داد، اون زن آکیومرثه. از ایل «آسیونده»[4].
آفریدون وقتی خم شد تا دوباره به کمک دیگران تخت آکیومرث را از زمین بلند کند، آخسرو را دید. پیرمردی که در طرف راستش ایستاده و جوانی با چهره‌ای برافروخته و موهایی خرمایی و ژولیده کنارش بود. تخت آکیومرث دوباره بر شانهٔ جوانان قرار گرفت و به حرکت درآمد. صدای سرنا و دهل دوباره بلند شد. آکیومرث را در دخمه‌ای در دل کوه، مشرف به باغ، به اُسارا و به گورستان اُسارا به زمین گذاشتند. چند نفر شروع کردند با تخته سنگ و ساروج جلو دخمه را ببندند. زن آکیومرث در برابرش، مقابل دخمه ایستاده بود. مرد اسب آکیومرث را رها کرد. افسار و دهنه‌اش را روی گردنش انداخت و زین و برگش را وارونه کرد. زن آکیومرث با قامتی بلند و مغرور، چشم در چشم آکیومرث گیسوان بلند خود را برید و پایمال کرد.

صورت خود را با ناخن خراشید تا از گونه‌هایش خون جاری شد، زنان شیون سر دادند. مردان چوخا پوش و کلاه خسروی به سر، کلاه از سر برداشتند و به موهای سر خود گِل مالیدند و مردانی که با اسبهاشان آمده بودند، زین و برگ آنها را وارونه کردند و یال اسبان را بریدند. آفریدون که اینک در میان جمعیت ایستاده بود و تماشا می‌کرد، وقتی دید جلو دخمه را به سرعت دارند میْ‌گیرند فریاد زد: نه! دیگه جلو چشمهای آکیومرث را نگیرید. زن آکیومرث زانو زد، به زمین نشست و سرش را میان دستانش گرفت و خم شد. آن قدر سرش را خم کرد که دیگر هیچ‌کس چهره‌اش را ندید. زنان پیش آمدند و همهٔ زر و زیور خود را از لباسهاشان و گوشواره‌ها را از گوشهاشان کندند و به درون دخمه جلو پای آکیومرث ریختند.
در این میان جوانی سراسیمه پیش آمد و شیشه‌ای به اندازهٔ یک کف دست در مقابل چشمان باز آکیومرث روی تخته سنگ گذاشت و با مشتی گچ و ساروج همان‌جا ثابتش کرد و مردان سرِ دخمه را به‌هم آوردند و هر دو روی شیشه را تمیز کردند که غباری بر آن نباشد، تا آکیومرث بتواند از ورای آن همچنان تماشاگر باغ خود و مردمان اُسارا و کوه و دشت باشد.
مردم به خانه‌هاشان برگشتند و شب‌هنگام تا سپیدهٔ صبح در تمام دشتهای اُسارا پراکندند و آتش روشن کردند و با چراغهایی در دست به دنبال چهارپایان خود گشتند، که در نبودن آنها از خانه‌های بی‌صاحبشان بیرون زده و در دشتها گم شده بودند.

جوانان اُسارا تا سه هفته چراغی و آتشی را در کنار جایگاهِ آکیومرث روشن نگاه داشتند. آفریدون در پایان هفته سوم از میان کوچه‌های اُسارا گذشت. و پیش آکیومرث رفت. در آنجا با تعجب دید که یکی از سنگتراشان اُسارا در کوه، بر روی صخره‌ای بر فراز دخمهٔ آکیومرث جمله‌ای را حجّاری کرده است:
نه این‌که اینجا مزار آکیومرث است، و یا اینجا جایگاه ابدی آکیومرث است، و یا کسی که در اینجا به خواب ابدی فرو رفته است آکیومرث است. بلکه نوشته بود:
«آکیومرث در این جایگاه نشسته است.»
آفریدون چشم بر شیشهٔ جلو دخمه گذاشت.
درون دخمه را خیره نگریست. با ترس خود را عقب کشید و دوان دوان به اُسارا برگشت تا به همه بگوید که آکیومرث واقعاً در آنجا در سینهٔ کوه نشسته است. با چشمانی باز و لبخندی بر لب، نظاره‌گر هر آنچه در منظر او در اُسارا و دشتهای پهناورش می‌گذرد.



۱- کیومرث نامی‌ست فارسی. در زبان پهلوی کیومرث یا گیومرد. در زبان اوستایی گیهٔ مَرِتَن که از دوپاره ساخته شده: گیّه = جان و زندگی و صفت مَرِتَن = مردنی و در گذشتنی معنی می‌دهد و کیومرث «زندهٔ مرده» یا «زندهٔ مردنی» معنی می‌دهد.
۲- اُسارا نامی‌ست فارسی. نام جایی‌ست در جنوب چهارمحال و بختیاری
۳- سیبری، نام میوه‌ای‌ست.
۴- آسیوند، نام ایلی‌ست از ترکان قشقایی.

پرسونا

اینگمار برگمن
بهروز تورانی
نشر مینا- چاپ اول ۱۳۷۲
۹۶ صفحه- ۱۰۰۰ ریال

پرسونا فیلمنامهٔ بیست و هفتمین فیلم اینگمار برگمن، سینماگر متفکر سوئدی‌ست، که به سال ۱۹۶۶ تهیه شده‌است.
فیلمنامه بیان رابطهٔ الیزابت والگر (بازیگری که به‌هنگام اجرای نقش الکترا از سخن گفتن بازماند) با خواهر آلما (پرستار جوانی که از او مراقبت می‌کند) است. کلام در این فیلمنامه (فیلم)، بجز در دو صحنه، به‌شکل تک‌گویی بلند آلما درمی‌آید.
هرچند در جاهایی از کلام آلما حذف‌هایی ـ بنابر دلایلی ـ وجود دارد، اما ترجمهٔ حاضر می‌تواند برای دوستداران آثار برگمن و سینمادوستانی که به فیلم دسترسی ندارند سودآور باشد.

شعر

رضا براهنی



نگاهِ چرخان

همیشه   وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم   آنجا نشسته‌ای
بر روی برگها و در «درکه»   وَ باد می‌وزد   و برف می‌بارد   وَ   من نیستم
هر روز   از گلفروشی «امیر آباد»   یک شاخه گل می‌خریدم   تنها یک شاخه
ـ اما چه چشم‌هایی، هان!   انگار یک جفت خرما ـ
و موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم   آنجا نشسته‌ای
سیگار می‌کشم   می‌خندی   هر روز   یک شاخه گل
آنگاه یاد زمان‌هایی می‌افتم که یک الف بچه بودم
و در زمستان‌های تبریز
کت پدرم را به جای پالتو می‌پوشیدم
و با برادر آبی چشمم از تونلِ برف‌ها تا راه‌های مدرسه را   می‌دویدم
و می‌گریستم   زیرا که می‌گفتند: این   بُزمَجه   در چشم‌های سبزش همیشه حلقهٔ اشکی دارد
ـ اما چه چشم‌هایی، هان!   انگار یک جُفت خرما ـ
و با برادر آبی چشمم   گاهی   به تماشای اعدامیها   در میدانِ ساعت «تبریز» می‌رفتم
و صبح زود   برف، روی سر مردهای اعدامی آرام می‌نشست   و روی پلکهاشان
زنها   چادر به سر   همگی می‌گریستند   ساعتِ میدان   اعلامِ وقت جهان را می‌کرد
من با برادر آبی چشمم   تا راههای مدرسه را می‌دویدم
ـ این بُزمَجه   در چشم‌های سبزش   همیشه حلقهٔ اشکی دارد ـ
ـ اما چه چشم‌هایی، هان!   انگار یک جفت خرما ـ

در زندگانی من، آفتاب   نقش ضعیفی دارد
افسوس! ساده نبودن، تلخم کرده   وگرنه می‌گفتم می‌خندیدید
وقتی که گریه‌ام می‌گیرد   می‌روم آن پشت   فوراً پیاز پوست می‌کنم که نفهمند
آنگاه، موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم   آنجا نشسته‌ای
سیگار می‌کشم   می‌خندی   هر روز یک گل   سه سال تمام   هر روز
شب، پس زمینهٔ من نیست   شب، قهرمان فیلم من است
و گلفروش که موهایش در زیر نور، آبی بنفش می‌زد   روزی گفت. چرا ول نمی‌کنی؟
گفتم که تازه نمی‌فهمم چرا عاشق شدن طبیعی انسان است   و شاید از طبیعت انسان، بالاتر
اما   در زندگانی من، آفتاب   نقش ضعیفی دارد
ـ این بُزمَجه در چشم‌های سبزش   همیشه حلقهٔ اشکی دارد ـ
و موهایم را ... کنار می‌زنم   آنجا نشسته‌ای

گل را به دست تو می‌دادم   می‌خندیدی
ـ مادربزرگم، اتفاقاً از تو خوشش می‌آید   این مشکل تو نیست   مشکل من، مادر من است ـ





و می‌خندیدی
ـ اما اگر تو دوستم داری   مادر چه صیغه‌ای‌ست؟ ـ
ـ از چشم‌های تو می‌ترسد ـ
ـ چشم است، کفش نیست که دور بیندازم   و بعد   یک جفت چشم نو بخرم از بازار   و بپوشم ـ
ـ نه، او می‌گوید: «باید نگاه تازه بپوشد، بی‌اشک» ـ
ـ گفتم که   در زندگانی من، آفتاب   نقش ضعیفی دارد   و اشک‌ها را نمی‌خشکاند ـ

وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای
«سیمین» و «مهری» و گل‌ها و عکسهای تو می‌خندند
و دست‌های تو می‌لرزند
تبریک «مهری» و «سیمین»   و تو؟   لب می‌گَزی
ـ نه!   آن چشم‌ها   با نام خانوادهٔ ما جور نیستند   یک جوری‌اند
باید نگاه تازه بپوشد   نگاه او ... ـ
«سیمین» که حوصله‌اش سررفته، می‌گوید: «مهری! ایکاش گل نمی‌آوردیم!»
«مهری» می‌گوید: «گل؟ گل؟ گل بی‌ارزش است!   ولی برشان دار!»
و من؟   در کوچه، گل‌ها را از دست «سیمین» می‌گیرم
و «مهری»؟   در چشم‌هایم   خاموش نگرد   و بعد، فریاد می‌زند:
«این چشم‌ها که عیبی ندارند!»
و می‌نشینم   و شاه می‌رود   و انقلاب می‌آید
جغرافیا بلند می‌شود و روحِ خواب را تسخیر می‌کند
و جنگ، مثل تَرکِشِ سوزانی   در عمق روحهای جوان   می‌ماند
و بلشویسم   بعد از هزار مسخ و تجزیه، تشییع می‌شود
ـ گفتی که اسم بچه چه بود؟ «سهراب»؟ «اسفندیار»؟   وَ ... چند ساله؟   ...
ـ چه بزرگ! ـ
ـ این سالها که گفته گذشته؟ ـ
موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم   آنجا نشسته‌ای   وَ من نیستم

و می‌پرسی: «موهایت کو؟
ـ گفتی که اسم بچه چه بود؟ ـ
ـ شاید هزار سال! نمی‌دانم   موهایت کو؟ ـ
جغرافیا بلند می‌شود و روح خواب را تسخیر می‌کند
ـ و بچه‌های تو! آنها کجایند؟ موهایت کو؟ ـ
من با برادر آبی چشمم   گاهی به تماشای اعدامی‌ها   می‌رفتم
زنها   چادر به سر   همگی می‌گریستند
و گاهی از تونل برف‌ها تا راه‌های مدرسه را   می‌دویدم
و می‌گریستم
ـ این بُزمَجه   در چشم‌های سبزش   همیشه حلقهٔ اشکی دارد ـ

موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم   آنجا نشسته‌ای
بر روی برگها و، در «درکه»   و باد می‌وزد   و برف می‌بارد   وَ   من نیستم
ـ اما چه چشم‌هایی، هان!   انگار یک جفت خرما
سیگار می‌کشم   می‌خندی   هر روز یک شاخه گل
و موهایت کو؟... کنار می‌زنم ـ



۲۹ - ۷۲/۳/۲۷ - تهران



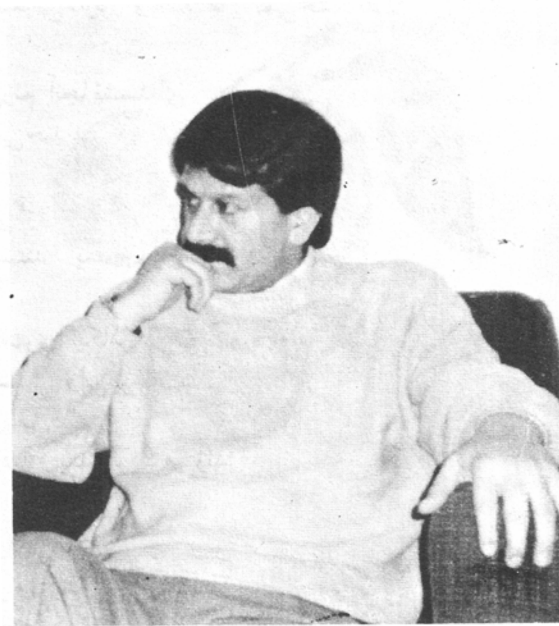
حافظ خداحافظ

هرمز ریاحی
چاپ اول: تابستان ۱۳۷۱
ناشر: مؤلف
۲۱۵ صفحه / ۵۲۰۰ ریال

حافظ خداحافظ مجموعهٔ، اشعار ۱۳۴۷ تا ۱۳۷۱ هرمز ریاحی، شاعر، نویسنده، مترجم و ویراستار پر کاری است که به شکلی بسیار نفیس، با جلد گالینگور و روکش گلاسه ٤ رنگ در قطع وزیری چندی پیش راهی بازار شده است.
حافظ خداحافظ مجموع ۱٦۷ شعر بلند و کوتاه و یک یادداشت شاعر است:
شعر می‌نویسم در یاد؛ ماندنی اگر بود، در یاد ماند اگر، زیبا می‌پندارمش و نگاهش می‌کنم صبور و بارها برای دل خود می‌خوانمش. خانه که کرد در دلم، می‌نویسمش بر کاغذ و می‌خوانمش برای همدلان. آنچه خواهید خواند، مانده‌ها در یاد و دل است از بس بسیار رفته‌ها. لبخند می‌زنم و غمگین نگاه می‌کنم. چه‌می‌گویی ای رود عزیز، /
رفتن، رفتن، رفتن! / پس چه ماند یادگار؟ / عالی جناب! / خوانده‌اند ما را / علفها و نسیم /زان دورِ دیر.

عمران صلاحی

الهامات



۱

چه خوش است با تو بودن
در آن هنگام که شراره‌ها تیغ بر کف از پی می‌آیند
و سفینه‌ای بر ساحل
آمادهٔ رفتن است

چه خوش است با تو بودن
کنار عرشه‌ای به تماشای شراره‌هایی
که غضبناک بر خویش می‌پیچند

چه خوش است با تو بودن
در آن غرفه و باغ
که شناور است و شعله‌ور
در شط شراب و شب

از شعله‌ای گریخته‌ایم و در شعله‌ای دیگر آویخته
چه خوش است با تو بودن

۵

سفری داریم در آبهای آینه
با زورقی نگران

از نیمهٔ تاریک در می‌آییم
و در نیمهٔ روشن به خویش می‌رسیم

عبور می‌کنیم از خویشتن
ما تصویر می‌شویم
و تصویرمان به جای ما می‌نشیند

۶

بی آنکه خود بدانیم
هر دو در یک شب و آن بر می‌خیزیم
پا به دالان خواب می‌گذاریم
در لحظه‌ای خاص
رؤیاهایمان در هم می‌آمیزد
بیدار می‌شویم و خویشتن را
در یکدیگر پیدا می‌کنیم

۳

به ضیافتمان خوانده‌اند
بر خوانی ناپدید

آنچه در دست داریم
تصویری از طعام است و تصویری
از جام

بیهوده
دست و دهان می‌جنبانیم
و مست از شرابی موهوم
به رقص در می‌آییم





۷

کلید را بردار
و آبها را بگشا
تا زورقها هلهله‌کنان
بادبان آوازهاشان را بر افرازند

کلید را بردار
و آسمان را بگشا
تا مرغان عشق با پرهای آبی
آفاق را بپوشانند

کلید را بردار
و نامها را بگشا

یک بار
دری ممنوع را گشودی
از دهلیزهای تو در تو گذشتی
به نهری رسیدی
عقابی تو را ربود و به جزیره‌ای برد

روزی بادبانی از افق طلوع کرد
و سفینه‌ای تو را به ستاره‌ای برد

اکنون دری دیگر
به وسوسه باز می‌شود
وارد می‌شوی
و نمی‌دانی که خارج شده‌ای

۹

آنچه در چارچوب پنجره می‌بینیم
تنها برگی‌ست بر شاخه‌ای
چشمی باید
تا باغهای بیرون از قاب را بنگرد

آنچه پرنده کنار پنجره می‌خواند
تنها نیمی از آواز است
گوشی باید
تا نیمهٔ دیگر آواز را بشنود

وقتی تصویر کامل نیست
میوه کامل نیست
عشق کامل نیست

۱۰

جزیره‌ای با همهٔ گنجهایش
خود را می‌گسترد
زیر بال پرندگان

گشوده می‌شود
زیباترین صدف
می‌غلتد
زیباترین مروارید
لرزان از شوق
سراسر جزیره را می‌پیمایم

کنار می‌رود مه
میان علفها
در برابر غنچه‌ای زانو می‌زنم
با بیمی که شادمانی را مضاعف می‌کند

۱۱

دریانوردان
هرچه به دریا می‌روند
خشک‌تر باز می‌گردند

آن که به خشکی نشسته است
در شهری آن سوی دریاها
از پله‌هایی تاریک پایین می‌رود
و در چشمه‌ای روشن
به گوهری نایاب می‌رسد

دریانوردان
به حسادت
رسن در گردن او می‌افکنند
و خود را حلق‌آویز می‌بینند

۱۲

ابریشم است عشق
که رشته‌ای از آن
برسازی می‌نشیند
و تار و پود را می‌لرزاند

مشک ناب است عشق
که از نافه‌ای پدید می‌آید
و هوا را معطر می‌کند

عسل است عشق
که قطره قطره می‌چکد
و شیرینی عالم با اوست

بهار است عشق
که به معجزه‌ای
بیدار می‌کند
زمین را □



منصور کوشان

اینجا یا هر جای دیگر

اگر استاورگین باور کندکه باور کرده، باور نمی‌کندکه باور کرده. اگر هم باور نکندکه باور نکرده، باور نمی‌کندکه باور نکرده.

داستایوسکی

فرید روی نیمکت لمیده است. بی‌حرکت انگار آدمی را چهار میخ کرده باشند. صلیب وار. حامد سراسیمه وارد می‌شود. خسته است. بعد از نگاهی حیرتزده بـه فـرید، اطراف را می‌نگرد. بیرون می‌رود و سریع باز می‌گردد.

حامد: چی شد؟... آمد؟

فرید هیچ گونه واکنشی ندارد.

حامد: دیر آمدم

فرید: (در همان حال) فرقی نمی‌کرد.

حامد: چیفرق نمی‌کرد؟

فرید: (به خود می‌آید) زود آمدن یا دیر آمدن تو.

حامد: چه‌ات شده؟... اتفاقی افتاده؟

فرید: (بعد از مکث طولانی) مگـر قـرار بـود اتفاقی بیفتد؟

حامد: نمی‌دانم.

فرید: (بلند می‌شود) پس چرا می‌پرسی؟

حامد: تو عوض شده‌ای. حـال دیگـری داری.

فرید: چه طور؟

حامد: صدات، رنگت، حالت، همه عوض شده‌اند.

فرید: برعکس، من از همیشه بهترم. تـو فکر می‌کنی دیر رسیده‌ای و همه چیز عوض شده است.

حامد: مـی‌گویی نبـاید از ایـن کـه دیـر رسیده‌ام، ناراحت باشم؟

فرید: این احساس تو است، من نمی‌توانم قضاوت کنم.

حامد: فکر کردم آمده و رفته. اگر آمده بود خیلی بد می‌شد.

فرید: چی می‌شد؟

حامد: نمی‌دانـم. بـه هـر حـال اتفـاقی می‌افتاد.

فرید: پس منتظری اتفاقی بیفتد؟

حامد: طبیعی است، در غیر این صورت، چرا باید این همه راه را بکوبیم و بیاییم اینجا؟

فرید: قول می‌دهم که هیچ اتفاقی نمی‌افتد.

حامد: اگر قرار است این طور فکر کنی، پس چرا آمدی؟

فرید: برای این که در اشتباه بودم. فـریب حرفهای تو را خوردم.

حامد: باز پیشاپیش قضاوت کردی؟

فرید: این قضاوت وجود دارد. به هر چیز نگاه کنی، آن را می‌بینی.

حامد: نمی‌دانم چی در تو باعث می‌شود به هر چیز حالت عیر طبیعی بدهی.

فرید: برعکس. این تو هستی که جزء را کل می‌کنی و تا آنجا که بتوانی تخیلت را آزاد می‌گذاری. دلت را خوش کرده‌ای به این کـه همه چیز، نشانه‌ای است از اوکه دارد بـه تـو چـیزی مـی‌آموزد، چـیزی را بـه خـاطرت می‌آورد.

حامد: هذیان می‌گویی. داری بـاز دچـار همان کابوس‌هایی می‌شوی که تو را از خودت دور می‌کنند و چشمهایت را نسبت به محیطت نابینا. چرا نمی‌خواهی قـبول کـنی کـه چـه بخواهی و چه نـخواهـی، بـا هـمه چـیز در رابطه‌ای؟ همین نیمکتی که روی آن نشسـته بودی، در همین لحظه می‌تواند حرف مـن را ثابت کند.

فرید: ببین. نیمکت، نیمکت است. چـند تکه چوب است که به هم وصلش کرده‌اند و به این شکل در آورده‌اند. حالا چه من بـنشینم رویش، چه یک نفر دیگر.

حامد: همین شناخت تو دلیل نیاز تو بـه نیمکت است.

فرید: چه نیازی؟

حامد: که بنشینی رویش، کـه خسـتگی پاهایت را رفع کنی و بتوانی با خیـال راحت، بدون خستگی، منتظر باشی و خـودت را بـا منظره‌ی روبرویت سرگرم کنی.





فرید: می‌توانم بنشینم روی زمین.
حامد: این دلیل نمی‌شود که ندانی نیمکت برای چیست.
فرید: (عصبانی) این‌ها چه ربطی به هم دارند؟ این حرفها چیست که تو می‌زنی؟
حامد: مگر چه می‌گویم؟
فرید: رابطه، رابطه را چه می‌گویی؟ نشستن من روی نیمکت یا این که بدانم برای نشستن است، که دلیل رابطه‌ی من نمی‌شود. مهمتر از این که، نیمکت، یک تکه چوب است. نمی‌تواند دلیل دیگری باشد.
حامد: درخت.
فرید: درخت هم سلولز است.
حامد: انتظار فوق‌العاده‌ای که نمی‌توانیم داشته باشیم. از چوب به درخت می‌رسیم. از درخت به برگ. به گل. به میوه. به زندگی. و به همین ترتیب که برویم جلو، متوجه می‌شویم با دیدن یک تکه چوب ساده و خشکیده و به قول تو بی‌ارزش، رنگ و بو و طعم به خصوصی یادمان می‌آید که در زمان حیات آن تکه چوب وجود داشته است.
فرید: با وجود همه اینها، من باز متوجه آن رابطه نمی‌شوم.
حامد: به همین طریق که از یک شیئی بی‌ارزش و بی‌رنگ و بو، رنگی را می‌بینیم و بویی را حس می‌کنیم، می‌توانیم جلوتر برویم و به چیزهای دیگری برسیم.
فرید: بالاتر از آنچه گفتی نمی‌شود رفت. من نمی‌توانم آنچه را ندیده‌ام تصور کنم و طعمی راکه نمی‌شناسم، حس کنم.
حامد: به هر چیز که نمی‌شود مستقیم رسید. آنچه را من مثال زدم دارای یک رابطه مستقیم است. در صورتی که به خیلی چیزها می‌شود رسید اگر از راههای دیگر وارد بشویم.
فرید: مثلاً آن چیزهایی که تو می‌گویی؟
حامد: اگر اشاره‌ات به حرفهای من است، بله. همان طور که من رسیده‌ام، تو هم می‌توانی برسی.
فرید: من اصرار ندارم. تو همیشه سعی می‌کنی نظر من را هم به آنها جلب کنی.
حامد: می‌خواهم ثابت کنم که می‌شود رسید.
فرید: حالا فرض که رسیدیم، چه دردی دوا می‌شود؟
حامد: چون بستگی پیدا می‌کند به احساس شخصی تو نسبت به آن. باید برسی تا متوجه بشوی.
فرید: چرا؟
حامد: بقیه‌اش را نمی‌توانم توضیح بدهم.
فرید: کم‌کم دارد حالم را به هم می‌زند. خسته شدم از این رسیدن.
حامد: علتش این است که تو هیچ وقت دل به حرفهای من نمی‌دهی. به آنچه می‌گویم معتقد نیستی.
فرید: واقعاً بعید است.
حامد: چی؟
فرید: حرفهای تو. چشمهایت را باز کن، ببین من کنارت هستم.
حامد: چرا ناراحت شدی؟
فرید: اگر من به حرفهای تو گوش نمی‌دادم، چرا باید اینجا باشم؟ تقصیر من است که نشستم تو بیایی. باید می‌رفتم تا مثل اسب عصاری به دور خودت می‌چرخیدی و من را نمی‌دیدی.
حامد: مگر برای من نشستی؟
فرید: نه، پس برای خودم نشسته‌ام. حتماً از رنگ و بو و طعم میوه‌ی این نیمکت کیف می‌کنم که نرفته‌ام.
حامد: چرا مسخره می‌کنی؟
فرید: (پرخاشگرانه) برای این که مسخره هستی.
حامد: دلت از جای دیگر پر است، سر من خراب می‌کنی؟
فرید: البته. دلم از جایی پر است که می‌خواهم سر به تن تو نباشد، تا دیگر من را راهنمایی نکنی و دلت به حال من نسوزد و نخواهی در کشف‌های بی مثل و مانندت شریکم کنی.
حامد: از همان اول معلوم بود. آن وقت تا می‌گویم چه‌ات شده می‌گویی هیچی.
فرید: بی‌خود نتیجه نگیر و خودت را تبرئه نکن.
حامد: مگر جرمی مرتکب شده‌ام که خودم را تبرئه کنم.
فرید: داری عصبانیم می‌کنی.
حامد: نه حالا عصبانی نیستی.
فرید: خب، دیگر آن روی سگی من را بالا نیاور.
حامد: تو هم حوصله من را سر آوردی.
فرید: من هر کاری بکنم حق دارم.
حامد: هر کس هر کاری بکند حق دارد. منتها تا زمانی که به دیگران ربط نداشته باشد.
فرید: از من ربط دارد.
حامد: پس دست از سر من بردار و بگذار به حال خودم باشم.
فرید: بگذارم به حال خودت باشی؟ مگر تو من را راحت گذاشتی که حالا چنین انتظاری داری؟ نه، دیگر دیر شده. ما به هم گره خوردیم.
حامد: چکارت کردم؟ پشت سرت بد گفتم؟ مالت را دزدیده‌ام؟ به ناموست...
فرید: بدتر از اینها کرده‌ای. با من کاری کردی که همه اینها که می‌گویی ممکن است در پشتش اتفاق افتاده باشد. چه اتفاقهایی که تا حالا افتاده و من و تو از آن خبر نداریم.
حامد: اگر من هم خبر ندارم، پس چه ربطی به من دارد؟
فرید: تو بگو که برای همه چیز رابطه‌ای پیدا می‌کنی. چرا در این مورد، هوش و استعداد والایت را از دست داده‌ای.
حامد: از دست نداده‌ام.
فرید: پس دلیل رابطه‌اش را بگو.
حامد: با من رابطه‌ای ندارد که دلیلش را بگویم.
فرید: ندارد؟ حامد، داری خفه‌ام می‌کنی. مگر تو به من نگفتی بیایم اینجا؟ مگر تو از من نخواستی معتقد بشوم؟ مگر نگفتی اگر بپذیرم و بخواهم می‌توانم رابطه برقرار کنم و مهمتر از همه این که دلیلش را به دست می‌آورم.
حامد: چرا. ولی اینها هیچ ربطی به حرفهایی که تو می‌زنی ندارد. دارد؟
فرید: دلیلش این که من اینجا هستم. می‌بینی که.
حامد: باز هم متوجه نمی‌شوم.
فرید: تو که چیزی حالیت نیست، چرا آمده‌ای؟
حامد: خودت خوب می‌دانی که برای چی آمده‌ام.
فرید: من هم برای همین حرص می‌خورم. برای این که می‌دانی و این قدر هم به خودت مطمئنی.
حامد: اگر مطمئن نبودم که نمی‌آمدم.
فرید: و حالا آمده‌ای؟
حامد: بله.
فرید: که چی بشود؟
حامد: یک مرتبه گفتم. نمی‌دانم چی می‌شود.
فرید: ولی منتظری که چیزی بشود. اتفاقی بیفتد.
حامد: این اتفاق می‌افتد.
فرید: من قول می‌دهم که نمی‌افتد.
حامد: این قول را پیش از این هم دادی.
فرید: باز هم می‌دهم. تا صد سال دیگ هم،

هر وقت خواست می‌دهم. در هر شرایطی که باشم، با هر گونه عقیده و مسلک، حاضرم در این مورد قول بدهم.
حامد: پس صبر کن تا ثابت کنم.
فرید: چی را ثابت کنی؟
حامد: حرفهایی را که زده‌ام. اعتقاداتی را که دارم. رابطه‌ای را که حس می‌کنم.
فرید: کی ثابت می‌کنی؟
حامد: همین حالا
فرید: چطوری؟
حامد: با او.

فرید می‌خندد. خنده‌اش شدت پیدا می‌کند و عصبی می‌شود. حامد ناراحت می‌شود. هراسان فریاد می‌زند تا فرید ساکت شود. در لحظهٔ آخر، نادانسته، عصبی و سرگردان، دستهای گره‌کرده‌اش را محکم به پشت فرید می‌زند.

فرید به زمین می‌افتد و بعد از چند لحظه حرکتهای تشنج‌آمیز، آرام می‌شود.

حامد، بعد از سرگردانی و پریشانی و به سوی فرید می‌رود. فرید به خود می‌آید.

حامد: معذرت می‌خواهم. نفهمیدم. مجبور شدم.
فرید: مهم نیست.
حامد: چرا، مهم است. نباید کنترلم را از دست می‌دادم. البته تو هم بد طوری می‌خندیدی.
فرید: دست خودم نبود.
حامد: من هم همینطور.
فرید: به همین دلیل می‌گویم مهم نیست. انتظار داری عذر خواهی کنم؟
حامد: نه.
فرید: چرا. نه چشمهایت این را می‌بینم.
حامد: در حقیقت تو من را عصبی کردی. خنده‌هایت خیلی وحشیانه و وقیح بود.
فرید: من تو را عصبی کردم تو هم من را.
حامد: در این صورت می‌توانیم فراموش کنیم و حرفش را نزنیم.
فرید: نه.
حامد: چرا؟
فرید: برای این که عصبی شدن من از بار سنگینی ست که تو بر دوشم گذاشتی. در صورتی که تو تنها از این رو عصبی شدی که احساساتی هستی.
حامد: خیلی خصمانه و و با کینه قضاوت می‌کنی.
فرید: هر طور قضاوت کنم یا هر طور تو فکر کنی وضعیت من را تغییری نمی‌دهد. مهم این است که واقعیت روی دوش من سوار شده و دارد خردم می‌کند.
حامد: کدام واقعیت؟
فرید: دروغ‌های تو.
حامد: دروغ‌های من؟
فرید: بگذار اسم بهتری رویش بگذارم تا تو زیاد هم وحشت نکنی. منظورم رؤیاهایت است. تخیلاتی که زاده‌ی ذهنی بیمارند.
حامد: نمی‌فهمم.
فرید: امیدوارم هیچ وقت هم نفهمی.
حامد: با من رو راست باش.
فرید: مگر تا حالا نبوده‌ام؟
حامد: چرا.
فرید: پس چه می‌گویی؟
حامد: حالا را می‌گویم. امروز عوض شده‌ای. از همان اول که وارد شدم این را حس کردم. فکر کردم به خاطر این است که دیر رسیده‌ام، آن وقت به تو حق دادم.
فرید: من هنوز هم با تو رو راستم. در حقیقت دلیلی نمی‌بینم که نباشم. در غیر این صورت، چرا باید این حرفها را به تو بزنم. می‌دانم که با گفتن آنها تو را ناراحت می‌کنم، ولی می‌گویم چون این احساس را نسبت به تو دارم و اینطور فکر می‌کنم. علت واقعی نشستنم در اینجا همین است. اگر با تو رو راست نبودم، می‌رفتم.
حامد: پس چرا آمدی؟ پس چرا این همه زحمت را قبول کردی؟ می‌توانستی این حرفها را همان جا بزنی و دیگر دچار شک و نشوی و به من هم تهمت نزنی. من تنها از این رو که تو را می‌شناسم و می‌دانم آن حرفها را از ته دل نزدی، به دل نگرفتم و دلخور نشدم. اما با این وجود بهتر بود که نمی‌آمدی.
فرید: ولی آمدم. می‌بینی که آمده‌ام و هنوز ایستاده‌ام.
حامد: من نمی‌گویم چرا آمدی. خیلی هم خوشحالم که آمده‌ای. هر چند که قضاوتم را نسبت به خودت دچار شک کردی.
فرید: شاید بهتر بود پیش می‌آمد.
حامد: خیلی دلم می‌خواهد بدانم چی شد که یک مرتبه، اینطور خصمانه نسبت به من رفتار کردی و آنطور وحشیانه خندیدی؟
فرید: همین حالا هم خنده‌ام می‌گیرد. اگر می‌بینی نمی‌خندم به خاطر این است که دیگر برایم بی‌تفاوت است. دیگر برایم مهم نیست. خیلی هم خوشحالم که بالاخره تکلیفم را با حرفهای تو و به خصوص با خودم روشن کردم.
حامد: چی برایت مهم نیست؟ حرفهای من؟
فرید: آره حرفهای تو. و اگر همینطور ادامه بدهی، خودت.
حامد: چرا؟
فرید: به بیهوده بودن همهٔ آن چیزهایی که می‌گفتی پی بردم.
حامد: من که گفتم، حاضرم ثابت کنم.
فرید: دیر شده.
حامد: نه، دیر نشده. تا حالا را پذیرفته‌ای، کمی دیگر هم صبر کن.
فرید: بی‌فایده است.
حامد: قول می‌دهم.
فرید: دیگر قولت ارزشی ندارد.
حامد: (ناراحت و در خود) برای خودت می‌گویم. نخواه که خواهشش کنم.
فرید: تا امروز هر چه بود ویران شد. از این لحظه باید همهٔ آنچه را داشتم از نو به دست بیاورم. با رنگ و بو و طعم واقعی. به گونه‌ای که در من ثابت بماند و همچنان در نسل من ادامه پیدا کند. بنابریان تو هیچ کمکی نمی‌توانی بکنی و دلم نمی‌خواهد برایم کاری انجام بدهی.
حامد: تو که این قدر یک دنده نبودی.
فرید: حالا هستم. آن موقع دلیلی نمی‌دیدم. شک من دایم می‌ترساندم. نمی‌گذاشت لحظه‌ای بر اعتقادی ثابت بمانم. مثل عقربهٔ ساعت هر لحظه به یک طرف کشیده می‌شدم.
حامد: حالا می‌خواهی چه کار کنی؟
فرید: بر می‌گردم. تمام هم و غم را می‌گذارم روی آن. کاری را می‌کنم که سالها پیش می‌بایست انجام می‌دادم. کاری که بارها شروع کردم و وحشت سبب ناتمام ماندن و ویران شدنش شد. حالا می‌توانم بروم و با خیال راحت ادامه بدهم.
حامد: پس می‌روی؟
فرید: آره.
حامد: بمان با هم برویم. راه زیادی در پیش داری.
فرید: بله، راه زیادی مانده که باید طی کنم. برای همین هر چه زودتر بروم بهتر است.



حامد: چند لحظه به جایی بر نمی‌خورد. بمان با هم برویم. اگر می‌خواهی اینجا نباشی، می‌توانی بروی جایی بنشینی تا من بیایم.

فرید: نه، من می‌روم.

حامد: چرا؟ (مکث) چرا جواب نمی‌دهی؟ این قدر از من متنفر شدی؟

فرید: نه، از تو متنفر نیستم. حتی می‌توانم بگویم بیشتر از چند لحظه‌ی پیش دوستت دارم. دلم نمی‌خواهد تنهایت بگذارم، ولی می‌دانم ماندنم بیهوده است.

حامد: چرا؟

فرید: تو بر نمی‌گردی.

حامد: چه طور ممکن است؟

فرید: با وجود آن شوکتی که ساخته‌ای، آن جلای و شکوهی که به آن دلبستگی پیدا کرده‌ای، آن همه امید و روشنایی، و این اتفاق که در انتظار آن هستی، بازگشتت بعید به نظر می‌رسد. مگر معجزه‌ای بشود. مگر هم اکنون به همه چیز پشت کنی و همراه من بیایی.

حامد: تو خیلی تند می‌روی. تو هنوز حالت خوب نشده.

فرید: شاید تا آخر عمر هم خوب نشود. کسی چه می‌داند؟ همین که می‌توام بروم و هنوز احساس ادامه دادن وجود دارد، خودش خیلی است.

حامد: پس می‌روی؟

فرید: آره.

حامد: هر لحظه ممکن است برسد.

فرید: بله، ممکن است.

حامد: پس چرا نمی‌مانی؟ تو که به آمدنش هم معتقدی.

فرید: من تنها به آمدنش معتقدم.

حامد: خوشحالم اکه این را می‌شنوم.

فرید: زودگذر است.

حامد: چی؟

فرید: خوشحالیت.

حامد: این طور فکر می‌کنی.

فرید: ایکاش می‌توانستم بمانم و شاهد درماندگی و وحشت تو باشم.

حامد: چرا درماندگی، چرا وحشت؟ بهانه‌جویی می‌کنی که نمانی ... بمان.

فرید: تحملش را ندارم.

حامد: تحمل چی را؟ دیدن او را؟

فرید: تحمل دیدن ذلت و خواری انسان را ندارم.

حامد: اشتباه می‌کنی. یا در حقیقت بهترست بگویم دروغ می‌گویی. تو تحمل دیدن او را نداری. مشاهدهٔ او اضطراب و دلهرای به تو داده، که مجبور به فرارت کرده . حق هم داری. چون فرصت نداشتی یا نخواستی آن چنان که من خودم را حاضر کردم، خودت را آماده کنی.

فرید: چرند نگو.

حامد: چرند نیست، عین واقعیت است. منتها تو نمی‌خواهی بپذیری.

فرید: (با احساس نفس تنگی) بگذار بروم. بگذار بروم و هر چه زودتر و هر چه زودتر، همه را از این اشتباه سالیان در آورم. بگذار بروم بقیه را از این کابوس نجات بدهم. خوف روزی دیگر، حتی لحظه‌ای دیگر، نفس را در سینه‌ام سنگین کرده است.

حامد: برو، برو بهانه جو.

فرید: بله، بهانه جو و ترسو باشم بهتر از آن است که دیگران در اشتباه بمانند. چه دروغ‌هایی.

حامد: خودت هم می‌دانی که هرگز دروغ نگفته‌ام.

فرید: رؤیا و تخیلاتی همه بر گرفته از گذشته، سرانجامی جز این هم نمی‌توانست داشته باشد.

حامد: کسی حرفهای تو را باور نمی‌کند.

فرید: تو اینطور فکر می‌کنی.

حامد: آنها دلیلش را از تو می‌پرسند. چه دلیلی می‌توانی بیاوری؟ گیرم که در دروغهایی هم سر هم کنی، من باز می‌گردم و بازی تو نقش بر آب می‌شود.

فرید: تو باز نمی‌گردنی. نمی‌توانی باز گردی.

حامد: خواهی دید.

فرید: اگر تو بازگشتی، آن وقت، نه تنها باز ی من، به قول تو، نقشی بر آب می‌شود، بلکه خود من هم با آغوش باز به پیشباز تو می آیم.

حامد: پس امیدوار باش.

فرید: ایکاش می‌توانستم.

حامد: سعی کن.

فرید: سعی هم بکنم بی‌فایده است. حتی اگر امیدوار باشم باز می‌گردی، باز احساسی که دارم از بین نمی‌رود.

حامد: این احساس تو بی‌حاصل می‌ماند. چون دلیلی نداری.

فرید: دلیل دارم.

حامد: چیست؟ بگو.

فرید: دلیل تمام حرفهایم نیامدن تو است. چون می‌دانم نمی‌آیی به آنها می‌گویم: اگر من دروغ بگویم حامد باز می‌گردد.

حامد: بازیت گرفته؟

فرید: نه.

حامد: پس این چه دلیلی است. دست کم دروغی بگو که مدتی ادامه پیدا کند.

فرید: هر دروغی بالاخره روزی آشکار می‌شود. اما حقیقت تا ابد ادامه پیدا می‌کند. و نیامدن تو حقیقتی است حامد.

حامد: اگر نیامدن من را نپذیرفتند چی؟

فرید: آن قدر منتظر بمانند تا خسته شوند.

حامد: خیلی به خودت مطمئنی.

فرید: باید هم باشم.

حامد: ایکاش می‌دانستم این اطمینان از کجا در تو به وجود آمده.

فرید: از همین جا.

حامد: از کجا؟

فرید: چند لحظه پیش از آمدن تو.

حامد: مگر چه شد؟

فرید: آمد.

حامد: (باحیرت) چی؟

فرید: بله، همان که شنیدی. برقی از چشمهایت پرید که نشان داد درست شنیده‌ای.

حامد: آمد؟

فرید: بله، آمد.

حامد: چه کرد؟ چه گفت؟ چه خواست؟

فرید: هیچی.

حامد: هیچی یعنی چه؟ معلوم است که دروغ می‌گویی. اگر او را دیده بودی، این حرفها را نمی‌زدی.

فرید: درست بر عکس. چون او را دیده‌ام شهامت گفتن این حرفها را پیدا کردم.

حامد: مگر به تو چه گفت؟
فرید: هیچی.
حامد: چرا اذیت می‌کنی؟ آخر هیچی هم شد حرف. اگر نیامده بگو نیامد. اگر ندیده‌ایش بگو ندیده‌ام. از تو که چیزی کم نمی شود.
فرید: چرا دروغ بگویم؟
حامد: پس چی؟ نیامده، هان؟
فرید: چرا.
حامد: پس حتماً حرفی زده.
فرید: نه.
حامد: یک جمله؟
فرید: نه.
حامد: یک کلمه؟
فرید: نه.
حامد: اشاره‌ای نکرد؟
فرید: نه.
حامد: پس چه؟
فرید: هیچی.
حامد: باز هم که می‌گویی هیچی. مگر می‌شود؟
فرید: حالا که شده.
حامد: چه طور ممکن است؟ حتی یک حرکت هم نکرد؟
فرید: حتی یک حرکت هم نکرد. یک اشاره حتی. نه با چشم، نه با گوش، نه با ابرو، نه با سر، نه با دست، نه با پا، نه با لب، نه با مو، نه با ...
حامد: ... بس است دیگر. بس کن.
فرید: قبول کردی؟
حامد: هیچ وقت نمی‌توانم قبول کنم. اگر صد هزار نفر دیگر هم حرفهای تو را تکرار کنند، باز هم نمی‌توانم بپذیرم.
فرید: اما آن چه گفتم عین حقیقت است.
حامد: نه، حتماً اتفاقی افتاده. بگو چه اتفاقی افتاد؟
فرید: هیچ اتفاقی نیفتاد.
حامد: تو چه‌ات شده؟
فرید: من حالم خوب است.
حامد: (پس از مدتی خیره شدن به فرید) باور می‌کنم که ارو را دیده‌ای. چون کاملاً عوض شده‌ای.
فرید: آره، عوض شده‌ام.
حامد: مطمئنی که او را دیدی؟
فرید: باید از اطمینانی که به خودم دارم متوجه شده باشی.
حامد: راست می‌گویی.
فرید: بیا برویم.
حامد: نه، من نمی آیم. باور می‌کنم که او را دیده‌ای، ولی باور نمی‌کنم، یعنی نمی‌توانم باور کنم که هیچ اتفاقی نیفتاده باشد.
فرید: پس من می‌روم.
حامد: نرو. بمان.
فرید: نه.
حامد: چی می‌گویی؟
فرید: منظورت چیست؟
حامد: آن حرفها؟
فرید: می‌زنم؟ واقعاً می‌زنم. چاره‌ای جز این ندارم.

فرید بیرون می‌رود.

حامد، پریشان و سرگردان به اطراف می‌نگرد. بعد، ناگهان به سویی که فرید رفته است فریاد می‌زند:

حامد: نه حتی بادی، ابری، رعد و برقی؟

صدای حامد در فضای خالی صحنه تکرار می‌شود و او را دچار وحشت می‌کند. به خود می‌پیچد. گوشها یش را می‌گیرد. به اطراف نگاه می‌کند. از تنهایی وحشت می‌کند. نومیدانه به این سو و آن سو می‌نگرد و هر لحظه بر ناآرامیش افزوده می‌شود، تا لحظه‌ای که دیگر توانی برایش نمی‌ماند و خسته و بیحال و رنجور و تکیده، چون ماری زخم خورده، در خودش جمع می‌شود.

ناگهان نور خیره کننده‌ای، در یک چشم بر هم زدن، به صحنه می‌تابد و همه چیز در ظلمت فرو می‌رود.

بهار ۱۳۵۶



اینجا یا هر جای دیگر، صحنهٔ نخست نمایشنامه‌ای بلند، در پنج صحنه است.

فرم اشتراک

بهای اشتراک را به حساب جاری ۲۵۵۹/۳ بنام شرکت آرست، بانک ملت، شعبه قدس واریز کنید و اصل فیش را همراه با مشخصاتتان به نشانی صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ بفرستید.

نام: ....

نام خانوادگی: ....

نام: ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

نام خانوادگی: ☐☐☐☐☐☐☐☐☐

نشانی: ....

کد پستی: .... تلفن:

از شماره ☐ تا شماره ☐

ایران	۶ شماره	۷۰۰۰ ریال
	۱۲ شماره	۱۴۰۰۰ ریال
اروپا	۶ شماره	۲۱۰۰۰ ریال
	۱۲ شماره	۴۲۰۰۰ ریال
امریکا و کانادا	۶ شماره	۲۸۰۰۰ ریال
	۱۲ شماره	۵۶۰۰۰ ریال



شرایط ناگزیر و انتخاب شما

هزینه‌های سنگین تهیه، تولید و توزیع یک نشریه، به ویژه گرانی کاغذ آزاد و سهم بالای توزیع، دیر یا زود بسیاری از نشریه‌های مسئول و متعهد را که می‌خواهند رسالتی جز سرگرم کردن و نان به نرخ روز خوردن داشته باشند، تعطیل می‌کند. به‌ویژه نشریه‌ای چون **تکاپو** را، که می‌کوشد با **کمّیت بیشتر، کیفیت بهتر، بهره جستن از عاملان واقعی فرهنگ و هنر، کسانی که احساس تعهد و مسئولیتی دارند،** منتشر شود.

به ظاهر انگاری هیچ چیز جز گذشت نویسندگان همکار **تکاپو** (با عدم دریافت حقوق و حق‌التألیف یا حق‌الترجمهٔ واقعی) و گذشت خوانندگان (پرداختن سهمی از ضرر و زیان سنگین نشریه) نمی‌تواند راه نجاتی برای تداوم انتشار **تکاپو** باشد. به ویژه که هیچ ارگان و سرمایه‌داری دلسوختهٔ فرهنگ و ادب و هنر این خاک نیست و به نشریه‌ای چون **تکاپو** آگهی نمی‌دهند یا نمی‌توانند بدهند.

بنابر این با توجه به این که **تکاپو** در **۱۰۰ صفحه** (برابر با کتابی ۲۰۰ صفحه‌ای و مطالبی در حدود ۴۰۰ صفحه) با کاغذ متن و جلد مرغوب و مطالب و آثاری که تلاش می‌شود از **بهترینهای** موجود در ایران باشد و از نویسندگان طراز اول نسلهای یکم، دوم، سوم، چاره‌ای نیست جز دعوت جدی از شما برای اشتراک:

مشترک شوید و تکاپو را ارزانتر به دست آورید.

تکاپو، به خاطر احترام به خوانندگانش، با وجود این‌که باید ضرر و زیان سنگینی را متحمل شود، بهای شمارهٔ ۳ را هم با وجود بالاتر رفتن هزینه‌ها، ثابت نگه داشت تا فرصتی برای مشترک شدن خوانندگانش باشد. باشد تا از این طریق بهای نشریه برای خوانندگان واقعی گران نشود. بدیهی است که ۳۰۰ ریال (بهای شماره ۴ ، ۱۵۰۰ ریال است) برای خوانندگان **تکاپو**، همانا فرهنگ‌دوستان و هنرپروران این مرز و بوم، ممکن است رقمی ناچیزباشد. اما اشتراک سالانه، با توجه به ویژه‌نامه‌ها، دست‌کم ۵۰۰۰ ریال می تواند چشمگیر باشد.

با ۲۰٪ تخفیف تکاپو را مشترک شوید.

پرویز خانلری (پژوهنده)

انتقاد ادبی



میان رشته‌های گوناگون ادبیات شاید پرداختن به انتقاد ادبی و هنری از همه کم اجرتر باشد. هنرمند کسی را که بر آثار او انگشت رد و قبول می‌گذارد خوار می‌شمارد؛ او را هم‌شأن خود نمی‌داند؛ از نیش زدن و طعن کردن در حق او نمی‌گذرد؛ و کار او را «فضولی» در آثار دیگران به شمار می‌آورد.

خواننده هم کسی را که کارش تنها در بارهٔ دیگران است در شمار آن کسان نمی‌آورد که خود چیزی می‌گویند و می‌نویسند و اثری پدید می‌آورند.

نکتهٔ لطیف آنکه گاهی خود کسانی که به کار بحث و انتقاد دربارهٔ آثار نویسندگان و هنرمندان می‌پردازند نیز در این باب با خواننده همداستانند. آذر در مقدمهٔ تذکرهٔ آتشکده می‌نویسد:

پریشان نیستی، می‌گو پریشان
ازیشان نیستی، می‌گو ازیشان

اما این فن، اگر چه برای صاحب آن کم اجرست، هرگز بیهوده و کم بها نبوده است.

احتیاج به اصول و موازینی که بتوان آثار ادبی و هنری را با آنها سنجید، از قدیمترین زمان احساس شده است. **افلاطون** بنای انتقاد را بر نظریات اخلاقی قرار داد. رسالهٔ *«شاعری»* ارسطو قدیمترین اثری است که در آن اصول و قواعدی برای سنجش آثار ادبی تدوین یافته است. بعضی از محققان گمان برده‌اند که **ارسطو** این رساله را در رد اصولی که افلاطون اساس انتقاد ادبی شمرده بود نگاشته است. پس از ارسطو، در دورهٔ باستان، از رسائل **لونگینوس** یاد باید کرد. اما در دوره‌ای که در تاریخ اروپا «دورهٔ رنسانس» خوانده می‌شود مبنای سنجش ادبیات و هنر نمونه‌های یونانی و رومی بود. یعنی کار انتقاد بسیار ساده شده بود. هر چه نویسندگان و هنرمندان یونان و روم کرده بودند نمونهٔ کامل ادبیات و هنر شمرده می‌شد. هر که از ایشان تقلید می‌کرد کارش خوب و ارزنده بود و آن که از شیوهٔ ایشان اندکی دور شده بود حاصل کارش را بی‌تأمل ناپسند و ناروا تلقی می‌کردند. زبانی که در ادبیات به کار می‌رفت به ضرورت می‌بایست زبان کهنه باشد، یعنی اصطلاحات و الفاظ متداول و جاری که در آثار گذشتگان به کار نرفته بودند پروانهٔ ورود به قلمرو ادبیات نمی‌یافتند. با این موازین، که در دوستی آنها کسی تردیدی نداشت، منتقدان آثار ادبی را می‌سنجیدند و در بارهٔ ارزش آنها حکم می‌کردند.

در فرهنگ اسلامی هم از قدیمترین زمان قواعد و اصولی برای سنجش ادبیات ایجاد شد و ادیبان در فنون معانی و بیان و نقد شعر و عروض و جز آن به زبان عربی کتابها پرداختند و سپس در فارسی نیز از این گونه تألیفات فراوان شد.

با این حال باید گفت که انتقاد، به معنی امروزی، در ادبیات اسلامی وجود نیافت و اگر گاهی ادیبی آثار شاعر یا نویسنده‌ای را به محک انتقاد زده غالباً قصد عیبجوئی یا مدیحه‌گویی داشته و نوشته‌اش در کمال اختصار است.

تا روزگاری که ادبیات و هنر در دسترس عموم نبود و به طبقه‌ای خاص تعلق داشت شاید لزوم و فایدهٔ انتقاد چندان احساس نمی‌شد. اما همین که دامنهٔ ادبیات در جامعه گسترده شد و نویسنده و خواننده فراوان شدند .





این احتیاج شدت یافت در این زمان دیگر خوانندگان آن عدهٔ معدود صاحب نظر نبودند کـه خـود دربـارهٔ آثـار نویسنده حکم و قضاوت میکردند. شمارهٔ آثار ادبی نیز مانند پیش محدود نبود تا خواننده بـتوانـد هـمه را یـا بیشتری را مطالعه کند. پس لازم آمد که کسانی آثار ادبی را به خواننده بشناسانند و نیک و بد آنها را بنمایند. بـه حکم این ضـرورت انتقـاد اهـمیت یـافت و یکـی از رشته‌های مهم ادبیات شمرده شد.

تأثیر مهم انتقاد در رواج و کساد بازار نویسندگان و هنرمندان البته مایهٔ نگرانی و گاهی دل‌آزردگی ایشان شد. هر نویسنده‌ای، اگر چه کم مایه و کم هنر باشد، آثار خود را عزیز می‌دارد و بزرگ می‌شمارد. گفتهٔ سعدی است کـه «همه کس را عقل خود به کمال نماید و فرزند خود به جمال». از این جاست که همیشه منتقدان به غرض‌ورزی و کینه توزی نسبت به نویسندگان متهم شده‌اند.

اما شاید به همین دلیل فن انتقاد باید مورد توجه قرار گیرد. نویسنده هر قدر در کار خود استاد بـاشد نـاچار کارش از نقصی یا عیبی خالی نیست و او خود به سبب دلبستگی به حاصل کار خود نمی‌تواند دربارهٔ آن درست قضاوت کند. کسی دیگر که از اصول و رموز کار آگاه باشد باید از خارج بر آن نظر کند و آن نقص و عیب را نشان دهد.

به این طریق انتقـاد از جـهتی زیبـایی‌های آثـار نویسنده را به خواننده معرفی می‌کند و ذوق و سلیقهٔ او را در برگزیدن و پسندیدن و لذت بردن از آثار بدیع و بـا ارزش پرورش میدهد؛ از جهت دیگر نویسنده و هنرمند را رهبری می‌کند و او را از سهل‌انگاری و غفلت بر حذر می‌دارد.

این که انتقاد را بعضی کسان محدود کنندهٔ هنر و سد راه آن شمرده‌اند درست نیست. انتقاد و ایراد اگر چه ناروا باشد هنرمند واقعی را کار باز نخواهد داشت. یکـی از نویسندگان فرانسوی در مقابل این جـملهٔ مـعروف کـه «هنرمند محتاج تشویق است» می‌گوید: «بعکس، هنرمند به گوشمالی احتیاج دارد».

اما کار انتقاد، انتقاد درست، بسیار دشوار است. البته ذوق سلیم و بصیرت تام نخستین صفاتی است که برپا پرداختن به این فن ضرورت داررد و این نکته محتاج بحث و تأکید نیست. غرض شخصی و روابط خصوصی هم هر چه کمتر در این کار مؤثر باشد بهتر است، اگر چه شاید هرگز نتوان یکسره از تأثیر آن پرهیز کرد. اما مشکل کار اجتناب از غرض شخصی نیست اغراض دیگـری ناچار در کار انتقاد پیش می‌آید که اهمیت آنها بسیـار بیشتر است.

اصول و موازینی که مبنای انتقاد قرار می‌گیرد، هر قدر منطقی و درست باشد، در قسمت عمده از روی آثار گذشتگان اقتباس شده است و بنابراین بیشتر به گذشته تعلق دارد. هنر پیش می‌رود و دیگر گون می‌شود و انتقاد می‌کوشد که آن را محدود به قواعد کهن نگاه دارد. از این جاست که در همهٔ ادوار «نوآوران» مـورد ایـراد واقـع شده‌اند و میان ایشان و سخن سنجان کشمکشها در گرفته است.

نکتهٔ دیگر آن که گرایش انتقاد غالباً بـه یکـی از مسلک‌ها و جریانهای اخلاقی یا اجتماعی یا سیـاسی است، و می‌دانیم که این گونه عقاید در طی زمان و بـر حسب تحولهای مختلفی که در جامعه روی می‌دهد تغییر پذیر است. کسانی هستند که آثار ادبی را تنها از نظر اصول اخلاقی موجود و معمول در جامعه می‌نگرند و پسندیده یا ناپسند می‌شمارند و بی‌ثباتی خود آن اصول را نـادیده می‌گیرند. تولستوی هنر را خدمتگزار اخلاق می‌دانست و هر اثری را که دارای این صفت نبود مردود می‌شمرد. در مقابل او، اسکار وایلد هرگونه رابطهٔ هنر را با اخلاق منکر بود و از این حیث وظیفه‌ای برای هنرمند نمی‌شناخت.

مسلک‌های اجتماعی و سیـاسی هـم، خـاصه در روزگار ما، غالباً معیار سنجش آثار ادبی قرار مـی‌گیرد. اینجا گاهی کار دشوارتر است، زیرا که نه تنها از نویسنده توقع دارند که چیزی به خلاف وضع موجود نـنویسد، بلکه از او می‌خواهند که مبلغ آن مسلک و روش باشد. به این طریق گذشته از اصول و قواعد خاص ادبی و هنری معیارهای اجتماعی و اخلاقی برای سنجش ادبیـات و هنر به وجود می‌آید که منتقد ناگزیر به یکی از آنها تمایل دارد و این تمایل را در قضاوت دخالت می‌دهد.

اما اگر هم منتقد بکوشد که از این اغراض تا آنجا که میسر است دوری کند باز دشواری‌های دیگری در پیش دارد. از آن جمله است اصطلاحات و الفاظی که باید برای بیان مقصود خود به کار ببرد. غالب اصطلاحاتی که در این رشته معمول است. بر معانی مبهم و غالباً منسوخ دلالت می‌کنند. در زبان فارسی برای اظهار نظر دربارهٔ شعر از زمانهای قدیم الفاظی مانند فصاحت، بـلاغت، ابـداع، انسجام، جزالت، رقت به کار رفته است. اما بیشتر این اصطلاحات تعریف صریح و دقیقی ندارند. مفهوم بعضی از آنها گاهی کهنه و متروک شده و گاهی تغییر یافته است. همچنان که مثلاً مفهوم زیبایی زن در طی زمان دیگرگون شده است. وقتی که در قرن پنجم صفت «زیبا» در وصف زنی گفته می‌شد شنونده صورتی در ذهن می‌آورد که شاید با تصور شنوندهٔ امروزی از این صفت بکـلی متفـاوت باشد.

این نکته‌ها مختصری دربارهٔ اهـمیت و دشـواری انتقاد بود. اما در ادبیات فارسی امروز شاید رشته‌ای که از همه کمتر پیش رفته است همین رشته بـاشد. اگـر در نوشته‌های این زمان دربارهٔ کتابی بحثی در می‌گیرد غالباً نه محتوی و مطالب آن به خواننده معرفی می‌شود، نـه اظهار نظر درباره آن بر اصول و قواعد ثابت و معینی قرار دارند، نه راهی پیش پای نویسنده می‌گذارند تا اگر نقص و خطایی در کارش هست از آن پرهیز کند.

از این بدتر آن که غرض‌ورزی و دوستی و دشمنی در قضاوت دخالت می‌کند و گاهی کار به دشنام و اشاره به مسائل خصوصی و زندگی داخلی نویسنده هم می‌کشد.

سخن، س ۱۶ (۱۳۴۵)



اعتراف‌ها

اورنگ خضرایی

نوید شیراز، چاپ اول ۱۳۷۲

۱۰۸ صفحه- ۱۳۰۰ ریال

اعترافها واپسین دفتر شعر اورنگ خضرایی، در سری حلقهٔ نیلوفری منتشر شده است. کتاب حاضر هفتاد و پنج شعر را در پنج دفتر به‌نامهای: اندوهواره‌ها، کنار ساعت تاریخ، اعتراف‌ها، سوگ و سرور گل سرخ، شعرهای دیگر، را شامل می‌شود. پیش از این بخش‌هایی از این شعرها در مطبوعات درج شده است:

فرسودگی‌ست این/ زخمی که مرهمش را/ انبوه کاشفان زمین درنیافتند/ در لحظه‌های روح/ این حنظلی که لحظه لحظه می‌آماسد/ شاید گزارشی‌ست ز ویرانی/.

منوچهر آتشی

خاطره در خاطره



در همین اسفندماه ۷۱ نامهٔ تقی مدرسی را دریافت کردم. نویسنده‌ای ارجمند و رفیقی قدیمی که بیشتر از سی سال است او را ندیده‌ام ولی همیشه با یکلیای تنهایش از قفسهٔ کتابخانه‌ام به روی میز می‌آید و برمی‌گردد. کتابی که در سالهای آغازینِ داستانسراییِ جدید فارسی، و در ایام قحط اثر زبده و دلپسند به بازار آمد و مَا را فتح کرد وَ فضای آن روزگار را پر از طنین تازگی کرد. این داستان سرشار از ابداع برای من اغلب حکم استارت را داشت. هرگاه برشی از آن را می‌خواندم به نوشتن برانگیخته می‌شدم.

در نامهٔ او خاطره‌ای بازگو شده بود، که مثل همه خاطره‌های قدیم، امروزمان را با دلتنگی‌ها و غم غربت‌ها می‌آکند و لبخندی خوش ارمغان دلمان می‌کند.

ماجرا چنین بوده که تقی، پس از فراغت از تحصیل پزشکی برای نوشتن پایان‌نامه‌اش دربارهٔ «زار» همراه حسن پستا به بوشهر می‌آید. در آن روزها، در غیبت چوبک و پرویزی، من و یکی دو نفر دیگر تقریباً قلمزنهای منحصر به فرد بندر محسوب می‌شدیم و از نظر سیاسی نیز در شمار «بدسابقه»ها بودیم و اگر غریبه‌ای به بندر می‌آمد و بوی آشنایی ما از او استشمام می‌شد نمی‌توانست قسر در برود. اتفاقاً در آن روزها من هم در بوشهر نبودم و به تهران یا نمی‌دانم شیراز یا جای دیگر رفته بودم.

پلیس یا مامور سازمان امنیت، به هر تقدیر، دوستان ما را در بازار می‌بیند و به آنها بدگمان می‌شود و آنها را به بازجویی مفصل می‌گیرد. تقی می‌نویسد: «چنان بلایی سرمان آوردند که تصمیم گرفتیم از آن به بعد چنان غلط‌هایی نکنیم.» یعنی درواقع برای کشف اسرار «زار» به شهر شاعران «فضول» نروند.

خاطره‌ای دیگر در این خاطره این که غلامحسین ساعدی هم چند سال بعد (احتمالاً سال ۴۴) برای همان منظور به بوشهر آمد که من بودم و افتخار پذیرایی از یکی از برجسته‌ترین نویسندگان زمانه نصیبم شد. و باز با همین ساعدی بود که چند روز بعدش در سفر تهران، به دیدار آل‌احمد رفتیم و کلی با او درگیری سیاسی پیدا کردیم، بطوری‌که ساعدی مرا کنار کشید و گفت «دشتستانی ارقه، دست از سر سید بردار!» و همانجا بود که خانم سیمین دانشور به درخواست خودم کتابی برای تمرین ترجمه (آخر تازه از رشتهٔ زبان انگلیسی دانشسرای عالی فارغ‌التحصیل شده بودم) به من داد.

کتاب فونتامارا اثر سیلونه را می‌گویم که ترجمه و توسط کتابهای جیبی فرانکلین چاپ شد و در جو سیاست‌زدهٔ آن روز جزو پرفروشترین‌ها اعلام گردید. یاد باد آن روزگاران یاد باد! 





بیژن جلالی

اجسام، پایدارترین خاطرات



یکی از سال‌های اول دهه‌ی چهل بود که به دعوت امیرحسین جهانبگلو و با اتومبیل ایشان، همراه خانم و پسرشان رامین، با سهراب سپهری به کمپ شرکت نفت در محمودآباد رفتیم. چند روز خوبی را در آنجا در ویلایی گذراندیم.

اواخر اسفند ماه بود و گل‌های پامچال در جنگل پیدایشان شده بود. کس دیگری جز ما در کمپ نبود. گاهی سرایدار برایمان غذایی می‌پخت. گاهی هم برای گردش به شهرهای اطراف سری می‌زدیم.

سهراب روزی چند ساعت تنهایی می‌رفت به گردش و طرح می‌کشید. یکی از بهترین دوران‌های نقاشی‌اش در پیش بود. کشیدن تابلوی تنه‌ی درخت‌ها.

خانم جهانبگلو ـ خجی خانم یا خجسته کیا ـ نمایشنامه‌ای را حفظ می‌کرد جهت اجرا. من ساعت‌ها محو تماشای دریا می‌شدم. رامین پسر کوچکی بود. لابد در این سفر حرف‌هایی هم در زمینه‌ی معقولات زده‌ایم که خاطرم نیست. چون جهانبگلو اهل بحث و صحبت بود.

یك روز سنگ صافی را که دریا صیقل داده بود، پیدا کردم و از سپهری خواهش کردم نام خودش و میزبانان را روی آن بنویسد تا یادگاری باشد. با خط درشت ـ البته با خودکار ـ نام خودش را همانطور که زیر تابلوهایش هست نوشت و نام میزبانان را. پاییز امسال که رامین جهانبگلو از سفر اروپا برگشته بود و یکدیگر را بعد از سال‌ها می‌دیدیم سراغ آن سنگ را از من گرفت و من تعجب کردم چطور یادش مانده است. قول دادم سنگ امضا شده را به او بدهم. گاه اجسام بهترین خاطرات هستند و پایدارترین‌شان، سوغاتی‌های دیگری نیز همراه آوردیم. تعدادی بوته‌ی پامچال و سیکلمن وحشی که نسلشان در باغ جهانبگلو ادامه دارد. من یك بوته‌ی شمشاد جنگلی آوردم که رشد کرده و لای درخت‌های حیاط درختچه‌ای شده و همه‌ی سال سبز است. یك کوزه بزرگ گلی قرمز دسته دار هم خریدم که گوشه‌ی راهرو است. همین امسال خجی خانم ضمن صحبت به یادم آورد که یك روز در جنگل یك مار سیاه باریك و براق دور تنه‌ی مرطوب درختی که زیرش گل پامچال بود می‌پیچید و حرکت می‌کرد و سهراب گفت که چقدر زیباست. مثل جوی آب می‌ماند.

در مراجعت سپهری که نمونه‌ی مهربانی، تواضع و ملایمت بود روی دنده‌ی مخالف خوانی افتاده بود و تا تهران که رسیدیم به‌خصوص با خجی خانم به بحث مشغول بود. گمانم صحبت از اثر کوهستان یا کویر در پرورش نوابغ بود. طبعاً سهراب طرفدار کاشان و کویر و خانم خجسته کیا طرفدار مازندران و کوهستان بود. ماشین هم سه دفعه پنچر شد. در حالی که از اروپا تا تهران را از راه زمین بدون پنچری آمده بود. تقارن زمانی با کج خلقی سهراب. در لنگرود در رستوران پر رونق و شلوغی ناهار خوبی خوردیم و بعد از ناهار رامین کلاه آفتابی نقابدار سفیدش را به نوبت سر پدرش، سهراب و من گذاشت و تماشایمان کرد. نتیجه رضایت بخش‌نبود و گفت چرا شما سه نفر این‌قدر بیریخت هستید. احتمالاً راستش را می‌گفت. سهراب هنوز ریش نگذاشته بود.

آخرین پنچری در راه چالوس بود. جهانبگلو که مرد بلند قد و قوی هیکلی بود نتوانست یکی از مهره‌های چرخ اتومبیل را باز کند. ما سه نفر ایستادیم کنار جاده و یك راننده‌ی کامیون کار را انجام داد.

سهراب سپهری سال‌هاست به عنوان شاعر و نقاش جای خودش را پهلوی همه باز کرده است.

جهانبگلو که به کار فرهنگی علاقه داشت از شرکت نفت خودش را بازنشسته کرد و در دانشگاه به تدریس اقتصاد پرداخت. منزلش در یکی از باغ‌های اختیاریه‌ی شمیران پایگاهی بود برای بحث و گفتگو.

امسال زمستان هم که بیش از یك سال و نیم از فوتش می‌گذشت شاگردانش را با رامین دیدم که در خانه‌ی پدری به بحث و گفتگو مشغولند.

خجی خانم همچنان به کارهای فرهنگی مشغول است. تألیف و ترجمه.

رامین مرد تحصیل کرده و صاحب نظری شده است با چند کتاب خوب که به فرانسه تألیف یا تدوین کرده و دوتایش به فارسی ترجمه شده است.

من هم با نوشتن این خاطرات که از سی سال پیش در کنار و گوشه‌ی ذهنم یا کنار و گوشه‌ی حیاط و راهرو پنهان شده بودند و هیچ حرف مهمی را در برندارند احساس می‌کنم که دارم یواش یواش مشهور می‌شوم... 

اسفند ۷۱

جواد مجابی

آسیب‌شناسی ادبیات جهان سوم



وضعیت هنرمند و اندیشمند جهان سوم، که در این پاره از جهان وامانده می‌زید اما به واپسماندگی تحمیلی آن تن نمی‌دهد، یک وضعیت طنزآمیز است.

نبایستی چنین باشی که هستی، اما به‌ناچار اینگونه هستی و بدان معترضی. یک موقعیت نابجا و ناهمزمان با دنیا. طیف کشورهایی که زیر خط خنثای مدنیت قرار دارند در عین اعتراض به فقر و بی‌عدالتی دامنگیرشان این حس شوم را دارند که هر روز بیش از پیش از حوزهٔ ارتباط با توسعه جهانی خارج می‌شوند.

این فاصله‌گیری فزاینده، مایهٔ اضطراب انسانهایی است که در دو سوی این مدار نامرتبط فاجعه گسستگی را در رگ جان حس می‌کنند اما آن‌را چاره‌ای به‌سزا نمی‌یابند.

این گسستگی در دو بعد بومی و جهانی شایستهٔ تأمل است.

در شرایط بومی، رابطهٔ هنرمند و اندیشمند با متن جامعه مخدوش شده است چنان‌که تولید فرهنگی آفرینندگان، بی‌آن‌که مخاطبان واقعیش را بیابد در خلاء عدم ارتباط، معلق می‌ماند و این تعلیق ناهنجاری می‌زاید. بررسی آسیب‌شناسانه این موقعیت ناهنجار غالباً با داوری افراطی همراه بوده‌است:

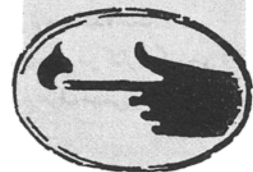
— آیا سانسور ناشی از اقتدار، مانع ارتباط اندیشمندان و هنرمندان یک جامعه با مخاطبان آنها بوده‌است؟

آیا بی‌سوادی عمومی، فقر فراگیر، بی‌اعتنایی نسبت به امور فرهنگی و اجتماعی این بی‌ارتباطی را تشدید کرده است؟

آیا روشنفکران در سطح و شیوهٔ پیوند با مردم دچار ناهنجاری، کجتابی، توهم، حتا خیانت شده‌اند؟ و آنچه را بایستی بیاندیشند، بنویسند درنیافته و ننوشته‌اند و یا ذهنیت خود را در برابر حافظهٔ جمعی ملت به زبانی الکن و بیانی پریشان عرضه داشته‌اند؟

آیا جغرافیای فرهنگی یک کشور به عمد یا به سهو، از زایندگی پیوند فرهنگها و از شکوفایی جای گرفتن در جهان بی‌مرز اطلاعات و ارتباطات انسانی، دور مانده است؟

عوامل بازدارندهٔ فرهنگی با هم و یکسان عمل نمی‌کنند. در باره‌ای کشورها مردم خواستار شنیدن صدای فرزندان آفرینشگر خود هستند اما فرهنگ رسمی چنان عرصه را بر نویسنده معترض تنگ می‌کند که اگر اختیاری داشته باشد جلای وطن اختیار می‌کند وگرنه به قاچاق شعور دست می‌زند، آثار خود را زیرجلکی در داخل محفلها می‌پراکند یا نسخهٔ آثار خود را ناگزیر به خارج از کشور





می‌فرستد.

نویسندگان بعضی از کشورهای جهان سوم، چون کشورهای اسپانیایی یا عربی‌زبان، این بخت را دارند که اگر به حکم دیکتاتور، مطرودند و می‌توانند به کشورهای هم فرهنگ، هم‌نژاد و هم‌زبان خود بگریزند و آثارشان را در آنجا منتشر کنند.

شوربخت نویسنده‌ای که کشور و ملتی دیگر را نمی‌شناسد که به زبان او سخن بگویند، ناگزیر باید بنویسد و منتشر نکند و امید نداشته باشد که روزی هم‌زبانان آثارش را بخوانند. آن‌هم در دنیای غم‌انگیزی که دولتها ابدمدت به‌نظر می‌آیند.

چنین است اعدام یک ذهن در انزوا که در فراخنای ارتباطات جهانی، انعکاسی جز سکوت ندارد و ادامهٔ چنین وضعی در چندین دهه، ادبیات معاصر یک مملکت را از دور به یک هیچ‌ِبزرگ مانند می‌کند.

شرایط بازدارنده سیاسی، اقتصادی در تلقی فرهنگی هنرمند از مضامین کارش، محدودیتها و ممنوعیتهایی پدید می‌آورد از جمله:

۱- باید و نبایدهای رسمی قدرت در هر کشور که قواعد نوشته و نانوشته‌ای دارد.

۲- پخش برنامه‌ریزی شده آگاهیها، اطلاعات و ارتباطات بومی و جهانی به‌گونه‌ای خاص و هدایت شده برای جهت دادن به افکار عمومی.

۳- تابوهای جامعه روشنفکری چپ و راست که هنرمند را از بررسی حوزه‌های خاصی برحذر می‌دارد.

۴- سلطه قاهر افکار عمومی که با سنتهای نیرومند عادت، آداب و آموزش و پرورش سنتی مرزهای روا و ناروا را ترسیم می‌کند.

۵- توتمهای ملی-میهنی، اعتقادی، قبیله‌ای، آن محرمات ویژه‌ای که به حریم آن نمی‌توان نزدیک شد یا در آن چون و چرا کرد.

۶- ناهنجاریهای ناشی از خودکهتربینی یا خودبزرگ‌بینی ملل استعمارزده که حد و جای خود را در جهان به‌جا نمی‌آورند.

۷- خودسانسوری فرهیختگان و مراتب سازشکاری اهل عمل که غالباً مرعوبند و مجذوب.

۸- عدم ارتباط ارگانیک قشرها و طبقات در یک جامعه که غالباً نفع شخصی را به‌جای مصالح جمعی می‌نشانند.

براثر اجرای سیاستهای رسمی که به تحریک افکار عمومی علیه هنرمندان و متفکران، یا به محو فیزیکی و حذف فرهنگی گروهی خاص می‌انجامد هنرمند و اندیشمند، غالباً پریشانتر از آن است که دیگر بداند چه چیز واقعی و چه چیز خیالی است؟ برای که حرف می‌زند، چرا و چگونه؟ و اصلاً آنچه می‌گوید تا چه حد ضروری، حقیقی و راهگشاست؟

نشانه‌های آسیب‌شناسی ادبیات چنین جوامعی را در ناهنجاریهای آفرینشی می‌توان دید.

الف- **فقر ذهنی:** احساساتیگری و تن‌دادن به جاذبه‌های نیرومند ابتذال و عامی گرایی.

ب- **پیرشدگی زودرس:** که حاصل چنین ذهنی تصویرگری جهان تاریک و بسته فردی و اجتماعی، بی‌تفاوتی، پوچگرایی و مرگ‌اندیشی است.

ج- **گسستگی ذهنی:** که صاحب آن مجموعه‌ای از آگاهیهای ناقص، و نامرتبط و اشتباه‌آمیز را با مالیخولیای جهانی ناممکن پیوند می‌زند و حاصل آن ذهنیت بی‌نظم و نظام ادبیات منحرف و بیمارواریست که گاه مبّلغ گذشته‌گرایی سطحی و زمانی منادی آینده‌گرایی خیالی است یا مرثیه دیروز از دست رفته را سوزناک می‌سراید یا آینده‌ای را تصویر می‌کند که از هیچستان شروع شده است.

د- **ذهن مخالف‌خوان:** که سیاست‌زدگی را عین پیام فرهنگی تصور می‌کند.

در غیاب نهادهای سیاسی و سازمانهای اجتماعی چون احزاب، اتحادیه‌ها، گروه‌های فعال اجتماعی، در یک جامعه جهان سومی، هنرمند و نویسنده ناچار خود را متعهد می‌بیند که با زندگی و آثار خود جای آن‌همه فعالیت جمعی غایب را پر کند. این که تا چه حد این التزام دشوار، می‌تواند اثر او را کامل کند یا به انفجار بکشاند بستگی به درک نویسنده دارد. در چنین ضرورت تاریخی، تفاوت بین سیاست‌پیشگی با ذهنیت سیاسی یک انسان با فرهنگ تا کجاست؟ آفرینش هنری در فضای عوامپرستی، گسستگی ذهنی، احساساتیگری نوستالژیک یا آرمان‌پرداز و روستاییگری، بدل به سوگنامه‌ها و حدیث نفس هنرمندان مالیخولیایی می‌شود که حقایق و واقعیات جهان را تا حد ابتلائات شخصی، تنزل داده‌اند. در حوزهٔ فرهنگ بسیار کسان شعور سیاسی را با شعار سیاسی همتراز می‌پندارند. باید تأکید کنم که نویسنده امروز نمی‌تواند ذهنیت شهری یا مدنی نداشته باشد. ما در شهرها زندگی می‌کنیم، روابط مدنی را لازم داریم یا بر ما تحمیل می‌شود.

در مجموعه سازمانهای بزرگ و کوچک اقتصادی، در مجتمعهای سیاسی، در چنبرهٔ اقتدارهای کشوری و منطقه‌ای و در حوزهٔ ارتباطات جهانی نفس می‌زنیم.

این ارتباطات بر ذهنیت ما تأثیر می‌نهد و ادبیات مدنی معاصر را پدید می‌آورد. ادبیات مدنی در فضای سیاسی شهر و فرهنگ معاصر جهان اتفاق می‌افتد که شهروند امروزی هرجای جهان را مخاطب خود می‌شمارد.

البته ذهنیت روستایی را نباید با ادبیات روستایی یکسان گرفت، ذهنیت شهری می‌تواند از دل دهکده ماکوندو، عکس یک قاره را بیرون دهد، چرا که با معیارهای یک شهرنشین امروزی به وقایع و روابط بشری می‌نگرد و بسا نویسندگان که به شهرها و مسایل آن از دیدگاه یک روستایی تنگ‌نظر می‌نگرند در دوره‌ای که روستاییان هم از این محدودیتها برگذشته‌اند.

فکر می‌کنم تا حدی به ناهنجاریهای محیط جهان سومی



ستارگان در زمین

محمود احیایی

چاپ اول ۱۳۷۱

۲۳۹ صفحه - ۱۲۵۰ ریال

تازه‌ترین کتابی که محمود احیایی بر اساس زندگینامه‌ها نوشته است، ستارگان در زمین نام دارد. در این کتاب، شرح احوال: ابوعلی سینا، محمد زکریای رازی، گالیله، آلبرت اینشتین، گاندی، ستارخان، سعدی، مولوی، دهخدا، لئوناردو داوینچی و ... برای نوجوانان تدارک شده است.

محمود احیایی جزو نویسندگانی است که پس از سالها تلاش، توانست در زمینهٔ ادبیات نوجوانان نامی آشنا و شاخص شود. گوکه بیشتر آثارش بر اساس بازسازی قصه‌ها و زندگینامه‌های بزرگان ادب و هنر و علم و ... تنظیم شده‌اما از نگارش داستانهای امروزین نیز غافل نمانده است.

۱- قصر بردگان ۲- خانه‌ای بر شن ۳- نخستین تابلو ۴- همراه آفتاب ۵- دلی سپرده به توفان، از آن جمله‌اند که «خانه‌ای بر شن» «برندهٔ جایزهٔ کتاب سال از سوی شورای کتاب کودک» و «نخستین تابلو» از شهرت بیشتری برخوردارند. همچنین کتاب «پیام دیگر» که دفتری در نقد و بررسی بود و موفقیتهایی را برای این نویسندهٔ محجوب کرمانی به همراه داشت.

از محمود احیایی داستانهای شیرین ایرانی (باز آفرینی داستانهای کهن) در سه جلد و داستانهایی از هزار و یک شب و شاهنامه نیز منتشر شده است.



بدرود ای سرزمین مقدس

رومن براندزتی تر
کمال بهروز کیا
آهنگ-چاپ اول ۱۳۷۰
۲۵۱ صفحه- ۱۵۰۰ ریال

بدرود ای سرزمین مقدس، مجموعهٔ ۲۳ داستان کوتاه از نویسندگان معاصر لهستان است. این نخستین مجموعه داستان از ادبیات لهستان است که در ایران منتشر می‌شود.

کتاب مقدمه‌ای به قلم گردا هاگنا دارد:

نویسندگان این مجموعه همگی از داستان نویسان و هنرمندان مشهور معاصر لهستان هستند. نامهایی که برخی از آنها برای خوانندگان فارسی زبان نیز آشناست: گردا هاگنا، آدولف رودنیکی، یاروسلاو ایواسکوبوچ، سوفیا نالکوسکا، تدیوز بروسکی، گوستاو مروسینگ، بودان چسکو، کاسمرز براندز، استانیسلاو دیجت، اسلاومیر مرژوک، چسلاو میلوش، ماریا دبروسکا، ویتولد گمبروویچ و...

اشاره کرده باشم. اما در این موقعیت تراژیک، هنرمندان و روشنفکرانی پایمردی می‌کنند که در متن تپشهای روزانه مردم خود، در فضای پر از فقر و مسکنت، جان نوآور خود را چون شعله‌ای در شب ظلمانی تاریخ بر سر دست کرده‌اند. اینان همانقدر به مردم خود تعلق دارند که به جهان، همانقدر به امروز تعلق دارند که به تاریخ. هیچ مانعی حتا مرگ موعود آنها را از اندیشیدن و آفریدن عصیانی‌اش باز نمی‌دارد. اینان نمایانگر وضعیتی به‌ظاهر خاموش اما طغیانی در بطن جامعه‌اند.

این آفرینندگان ترکیبی از پروانه و موش حفارند.

چونان موش حفار در فرهنگ زادبوم خود نقبها می‌زنند، نقبی به متون فرهنگ تاریخی و جوهر سنت، نقبی به روزگار مردم خویش در میدانهای فراخ علوم انسانی و شرایط سیاسی و اقتصادی منطقه، و فراتر رفتن از وضعیت کنونی به چشم‌انداز آینده‌ای که سزاوار یک ملت است. اما این کافی نیست. موش حفار در جان خود پروانه‌ای پرورده است که بر فراز فرهنگها، تمدنهای دور و نزدیک پرواز دارد، زمان و زمانه را می‌شناسد، جهان را چون دل خود و وطن خود می‌داند، از تپش نبض بشریت هردم آگاه است. در پروازی خستگی‌ناپذیر برفراز جهانشهر امروز، او با انسان هر کجا که از نادانی و ناداری می‌نالد پیوند دارد، از نبود آزادی پریشان خاطر است، از بی‌عدالتی به ستوه آمده است، به جستجوی توسعه، ترقی و رفاه نوع بشر با هرآنچه وضعیت بشری را گامی جلوتر می‌برد همدلی دارد.

موش- پروانه از اینجا و اکنون به هرکجا و تاریخ آینده می‌نگرد. انسان او بی‌مرز، زادبوم او جهان، عرصهٔ تأمل او تاریخ زنده‌ای از رنجها و شادیهای بشری است.

در اقالیم زیر خط خنثای مدنیت، معاصر اما چنین انسانی را نمی‌پسندند، تاب نمی‌آورند، یاغی‌اش می‌پندارند، طردش می‌کنند، اگر او در طرح اعتقادات دیگرگونش، ساخت خانواده، جامعه، دولت، ایدئولوژی را در ساحتی دیگر معنا کند نه آنگونه که پیش از او سنت و آیین و در عصر او اقتدار حاکم معنا می‌کرده است لاجرم سر سبز در گرو زبان سرخ نهاده باشد.

اکنون از چشم انداز کلی ادبیات به نوشته‌های طنزآمیز، به‌عنوان جزیی از این کارکرد خلاق ادبی می‌پردازم، چگونه طنزپرداز خلق اثرش را پیش می‌برد. کار نویسنده رویارویی با واقعیت اکنون است، سکوی پرتابی برای رسیدن به سحابی حقیقت. گاه به صراحت، زمانی به اشاره و تمثیل وقتی به طنز و هزل.

اما واقعیت اکنون متولیانی دارد که مانع افشای حقایق و روابط آن می‌شوند، اما منتظر تاریخ نمی‌توان ماند. طنز سیاه واکنش طبیعی هنرمندی است که به روند مسخ‌شدگی آگاه و بدان معترض است. حاصل آن طغیان علیه وضع خود، و موقعیتی جعلی است که پیرامون را فرا گرفته است.

انسان طغیانگر به آنچه بر او تحمیل شده، گردن نمی‌نهد، آدمی و عالمی دیگر و فراتر را می‌جوید. برای در انداختن طرحی نو در ساختهای مرسوم و ارزشهای رایج تردید می‌کند. با اعتراض به قابها و قالبهای کهن و جستجوی ارزشهای شایسته انسان معاصر، بر آن است تا صاحب عصر خود شود.

او به زندگی روزانه، به مردم، به جامعه، به دنیا خیره شده است هرچه را از صافی ذهن خود عبور می‌دهد و دنیا را به یاری تفکر و تخیل به شکل خود می‌آراید. اینک انسانی که دنیایی را در خود دارد و دنیا به هیئتی انسانی از خود سخن می‌گوید.

او نقابهای ترس، عادت، سفاهت و ستم را از چهرهٔ مغلوبان، فریب‌خوردگان، ستمگران، آحاد خرد و کلان برمی‌دارد تا آدمی چهره واقعیش را در آینهٔ روزگار بنگرد. با پاره کردن نقابها آرامش دیگران را که به زندگی عادت شده، خوگر شده‌اند به‌هم می‌زند. مایهٔ دلهره و اضطراب ساده‌اندیشان می‌شود.

در اینجا کارکرد هنرمند شبیه یک دانشمند و مانند یک انقلابی است. آنها هر یک به‌شیوهٔ خود در پی تصویر، شناخت و تغییر جهان هستند. طرح پرسشهای گوناگون و از هر پاسخی به سوال دیگر رفتن و هیچ پاسخی را یقین مطلق ندانستن ساز و کار انقلاب ذهنی پویا است که از طنز شکاک بیرحم روشنایی می‌یابد. دانایی تردیدآفرینی که امروزت دیروز را انکار می‌کند و فردا فاصله می‌گیری از خودت، اثرت، جامعه‌ات به قصد شناخت و ارتباط بیشتر و بهتر. کار ما گفتگوی هنرمندانه است با خود، با دیگری، با تاریخ. عبور از خود مستلزم درک حضور دیگری است و بیرون شدن از دایره بسته‌ای که شاید همه در مسدود کردن آن سهمی داشته‌ایم. کار ما حل شدن در ذهن پویای جهان است، چرا که ما فرزندان عصر خود در این منظومهٔ بی‌مرزیم.

آفریدن، بی‌آن‌که خواستار گسترش آزادی، حقیقت، عدالت، توسعه و غلبه بر ترس و فقر و جهل و استبداد در سراسر گیتی باشیم معنایی ندارد.

حق نداریم از واقعیت اکنون چشم بپوشیم. با روی گرداندن از این چشم‌انداز خوف و خطر، بسیار کسان آسان پسندانه دنیا و روابطش را تا حد عرفان‌بافی تسلیم شعار، سرنهادن به قالبهای نیاکانی، سیاست بافی مسلحانه یا سازش‌پذیر، تخدیر و پوچگرایی یا آنارشیسم کور، تقلیل داده‌اند. باید بپذیریم که بازگشت به گذشته میسر نیست و پریدن به آینده فقط با عبور از ورطه اکنون میسر است. کار ما شناختن اکنون، تردید در ابدیت آن و عبور آگاهانه از آن است و این روند ساز و کار طغیان نویسنده را آشکار می‌کند.

هنرمند طغیانگر، یاغی می‌شود به عادات هر روزی که آدمی را از سر کاهلی و راهبرد غریزه با رفتاری مکرر و بی‌تغییر، به عالم و آدم آن‌گونه می‌پردازد که هر روزش سایه دیروز است و هر شبش تصویر منجمد شب پیشین. یاغی می‌شود به آداب و رسمهایی که مردگان و سلطه‌گران تاریخی پدید آورندهٔ آن بوده‌اند. دامچاله‌ای برای سقوط در اعماق سکوت و تسلیم و بهره‌کشی و سفاهت و ستم، که روی آن‌را به پوشال تنبلی و آرایه حرمت و ترس و فراموشکاری آذین بسته‌اند. یاغی می‌شود به روزمرگیِ مسخ شده‌ای که تهی است از شور تکامل و تپش آزادی. به هر آنچه انسان را به‌رغم گوهر



پوینده‌اش در شکلهای مأنوس و اسارت‌بار به بند آورده است.

یاغی می‌شود به قانونی که انسان آزاده و مترقی و عدالتخواه از آن غایب است و به مصلحت ستمگران و بهره‌کشان بومی و جهانی تدوین شده است.

این طغیانگر نه جنگباره است، نه توطئه‌گر، نه سیاست‌باز، نه اهل هپروت و خرافه.

این یاغی انسان خجسته رندی است که در این محنت‌سرا هنر دیدن، و نشاط خندیدن را نیک آموخته است و از آن پس شور آفریدن را، هنگامی که سلطه‌جویان صغیر و کبیر در پهنهٔ بی‌انتهای دروغها، بهره‌کشیها، آدم‌سوزیها، نسل کشیها به گسترش آداب جعلی و سنن مرده و هنجارهای ضد مردمی می‌پردازند، ناگهان کسی در روستا به اوضاع پوزخند می‌زند، در شهر کسی از آن وضعیت بی‌اختیار به خنده می‌افتد در کشور نیشخندهای پراکنده‌ای گزارش می‌شود، طعم زهرخندهایی در قاره حس می‌شود و موج قهقه‌های در سراسر عالم نیز.

امواج خنده‌ها به‌هم می‌پیوندد، جریان می‌یابد در هر خانه، در هر طول موج، در گستره کشورها و قاره‌ها، در سراسر این سیاره که اینک خانه کوچک اما ناامن انسان است.

خنده‌ها از لبی به لب دیگر می‌رود، تردیدها از دلی به دل دیگر، فکرهای نو از سری به سرهای دیگر.

ابرهای تردید بر خیابانها، کافه‌ها، زندانها، بانکها، سربازخانه‌ها می‌بارد.

باران خنده‌های پوشیده، بر سطح شهرها و ایالات، گذر می‌کند. سیلواره‌ها هر سوی مرزها و سد و بندهای جعلی را می‌شوید. نویسنده، در باران خنده‌ها شادخویانه به هر سو می‌رود در انبوه مردم. گاه فضای طوفانی او را امان نمی‌دهد که به هنگام دستی فراز کند و به انسانهای نوینی که از روبرو می‌آیند بگوید:

«سلام! عزیزان من!»

تهران–آبان ۷۱



●این خطابه در سمپوزیوم ایرانشناسی که به اهتمام نشر باران در ABF استکهلم برپا شده بوده ایراد شد.



صنعتی شدن ایران و شورش شیخ احمد مدنی (۱۹۲۵-۱۹۰۰)

دکتر ویلم فلور
دکتر ابوالقاسم سری
توس- چاپ اول ۱۳۷۱
۲۴۸ صفحه- ۲۲۰۰ ریال

کتاب حاضر، هشتمین مجلد از سلسله پژوهشهای دکتر ویلم فلور دانشمند ایرانشناس هلندی زیر عنوان جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران است. کتاب شامل دو فصل با عنوان کتاب اول و کتاب دوم است.

کتاب اول از دو بخش به نامهای صنعتی شدن ایران و صنعت پارچه‌بافی و بازرگانی در ایران و کتاب دوم به بررسی شورش شیخ احمد مدنی و صید مروارید در خلیج فارس در سال ۱۷۵۷ میلادی می‌پردازد.

نویسنده در این پژوهش از معتبرترین سندها و مأخذهای ایرانی موجود در دسترس خود بهره جسته و برای شکافته‌تر شدن موضوع از چهارچوب زمانی تعیین شده (۱۹۴۱-۱۹۰۰) در گذشته از سالهای پیش یا پس از آن هم در هر خصوص آمار یا نکاتی را افزوده است.

با نگاهی به جدولها و آمارهای داخل کتاب در مورد وضعیت نیروی کار، پیشه‌ها و استادکاران پیشه‌های سنتی و جز آن در شهرهای مختلف کشور در زمانهای گونه‌گون سخنی به اعتبار این پژوهش می‌توان به‌روشنی دریافت.



واسلاو هاول نمایشنامه‌نویس نامدار چک در سال ۱۹۳۶ متولد شد. اوایل دههٔ ۶۰ در تئاتر به‌کار پرداخت و نخستین نمایشنامه‌اش را به‌نام گاردن‌پارتی به سال ۱۹۶۳ نوشت و اجرا کرد.

زندگی ادبی هاول سراسر در مبارزهٔ سیاسی سپری شده است. از دههٔ ۶۰ همراه دیگر نویسندگان مبارز چک، چه در داخل کانون نویسندگان چکسلواکی و چه خارج از آن، با تشکیل گروه نویسندگان مستقل علیه نظام توتالیتر به مبارزه پرداخت.

هاول در سال ۱۹۷۷ منشور ۷۷ را به‌همراه دیگر نویسندگان منتشر کرد که مبنای مبارزهٔ روشنفکران چک شد. چند بار در سالهای ۱۹۷۲، ۱۹۷۵، ۱۹۷۹ و ۱۹۸۵ دستگیر و زندانی شد. در پی مبارزات مردم چک به سال ۱۹۹۰ به ریاست جمهوری چکسلواکی برگزیده شد. پس از تجزیه شدن کشورش به دو بخش چک و اسلواکی از مقام خود استعفا داد، اما باز به‌عنوان رییس جمهور چک برگزیده شد که امروز هم در همین مقام است.

جایزه‌های گوناگونی به هاول اهدا شده است. مانند جایزهٔ دولتی اتریش برای ادبیات اروپایی، جایزهٔ بنیاد اراسموس هلند، جایزهٔ یونسکو به سال ۱۹۹۰ برای بحثها و فعالیتهای او در راستای حقوق بشر و...

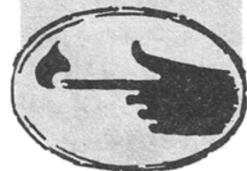
از واسلاو هاول دو نمایشنامه وسوسه و گزارش اداری در ایران منتشر شده است و از مشهورترین نوشته‌هایش می‌توان این آثار را نام برد:

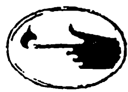
یادداشت، توطئه‌گران، اپرای گدایان، تماشاگر، نظر خصوصی، هتلی در تپه‌ها و...

واسلاو هاول

رد بیافرای روح

شش گفتار دربارهٔ فرهنگ





I

این امکان نظری را که بسیار هم نامحتمل است، نمی‌توانم از ذهنم دور کنم، چرا که فردا اندیشه‌ای شگفت خواهم داشت، و در خلال هفته، بهترین نمایشنامه‌ام را خواهم نوشت. همچنان‌که ممکن است دیگر هرگز چیزی هم ننویسم.

هنگامی که حتا یک نویسنده ـ که به یقین تازه‌کار هم نیست، و انتظار می‌رود دست‌کم نظری اجمالی دربارهٔ امکانات و محدودیتهای خویش داشته باشد ـ نمی‌تواند آیندهٔ ادبی خود را پیش‌بینی کند، چگونه می‌توان پیش‌بینی کرد که فرهنگ چه رشد فراگیری خواهد داشت؟

اگر حوزه‌ای وجود داشته باشد که طبیعتش از هر پیشگویی برکنارش بدارد، حوزهٔ فرهنگ، بویژه حوزهٔ هنر و علوم انسانی است. (در علوم طبیعی شاید بتوان دست کم به پیشگوییهایی کلی رسید.)

در جامعهٔ ما امکانهای بیشماری برای فرهنگ هست: شاید فشار پلیسی بیشتر شود، شاید هنرمندان و دانشمندان بیشتری به تبعید روند، شاید بسیاری دیگر میل و آرزوی انجام هرکاری، و همراه آن بقایای تخیلشان را از دست بدهند، و کل آنچه «فرهنگ دوم» نامیده می‌شود، به‌تدریج فروپژمرد و محو شود، در حالی‌که «فرهنگ نخست» نیز به‌کلی عقیم ماند. یا باز، شاید فرهنگ دوم به‌ناگهان و غیرمنتظره و تا حد شگفتی جهان و سرگشتگی حکومت، به‌شکل و اندازه‌ای بی‌سابقه شکوفا شود. یا باز، شاید فرهنگ نخست به گونه‌ای چشمگیر بیدار شود، شاید «امواج نو» به‌تمامی بعید، از درون فرهنگ نخست برخیزد، و فرهنگ دوم به‌آرامی و به‌گونه‌ای نامعلوم و با خرسندی پدیدار شود، و در فضای به‌کلی نوی میان دو فرهنگ حاضر به‌گسترد، چنان‌که هر دو تنها به تحیر بدان خیره مانند. یا باز، شاید هیچ چیز تازه‌ای هرگز رخ ندهد، و شاید همه‌چیز همچنان‌که هست باقی بماند: دیتل (Dietl[1]) به نوشتن سریالهای تلویزیونی‌اش ادامه دهد، و واکولیک (vaculík[2]) پاورقیهایش را بنویسد.

این فهرست امکانات را تا جایی که دلم بخواهد می‌توانم ادامه دهم، بی‌کمترین دلیل برای این‌که یکی از آنها به وضوح محتمل‌تر از دیگری باشد.

اسرار آیندهٔ فرهنگ بازتاب اسرار روح آدمی است. از این‌رو، در پاسخ به پرسشهایی دربارهٔ دورنماهای فرهنگ چکسلواکی، چیزی دربارهٔ این دورنماها نخواهم نوشت، بلکه خود را بیشتر به چند اظهارنظر کم و بیش جدلی و حاشیه‌ای دربارهٔ اکنون محدود خواهم کرد. و اگر کسی از آنها چیزی برای آینده استنتاج کند به خودش مربوط است.

II

زمانی وضع فرهنگ چکسلواکی، با نیش و کنایه، به‌عنوان «بیافرای روح» توصیف می‌شد. بسیاری از نویسندگان، از جمله خودم، با ملاحظهٔ آنچه پس از ۱۹۶۸ در این فرهنگ رخ داد، به استعارهٔ گورستان متوسل می‌شدند. باید تصدیق کنم که به‌تازگی هرگاه به چنین استعاره‌ای برمی‌خورم، چیزی در درونم می‌شورید.

پس از این همه‌سال، دست کم باید زمینه‌ای را که مستلزم به‌کار رفتن این استعاره بود مشخص کنم. چنین کاربردی البته با توجه به رفتار رژیم در حوزهٔ فرهنگ از طریق به‌اصطلاح «سیاست فرهنگی‌اش»، به‌تمامی معتبر است. اکنون هم مثل گذشته، همواره چیزی قدغن و ممنوع است. درواقع هیچ چیز مجاز نیست، نشریه‌های توقیف شده در توقیف مانده‌اند، موسسات زیر نفوذ همچنان زیر نفوذند و رژیم بی‌ریا همانند یک گورکن رفتار می‌کند. در صورتی‌که آنچه درواقع زنده است و در عین حال باید مجاز باشد کم و بیش به تصادف زنده است، اشتباهی زنده است، کم و بیش فقط با قول شرف زنده است، اگرچه با گرفتاریهای فراوان رو به روست، بی‌هیچ اطمینانی به فردا.

با این همه، آنچه دربارهٔ ارادهٔ رژیم صادق است، ناگزیر دربارهٔ توان معنوی واقعی اجتماع ما صادق نیست. این توان هرچند در زیر سطح عمومی سرکوب شده، هرچند خاموش و حتا عقیم مانده، هنوز بالقوه پابرجاست. جایی، به‌گونه‌ای زنده می‌ماند. و به‌راستی سزاوار نیست که مرده تلقی شود. من باور ندارم که همه‌مان خوابیده یا مرده باشیم. در اطرافم چیزی بس فراتر از گورها و سنگ گورها می‌بینم. شاهد و مدرک این هم، بیش از صد جلد samizdat (ادبیات زیرزمینی) و ده‌ها نشریهٔ تهیه شده با ماشین تحریر، نمایشگاههای خصوصی و نیمه رسمی، سمینارها و کنسرتها و دیگر رویدادهاست. به‌علاوه، تئاترهایی هست مملو از آدمهایی که مشتاق هر اختلاف جزیی در معنی و مفهوم کلماتند، و با سرخوشی دیوانه‌واری از هر لبخند زیرکانه در صحنه استقبال می‌کنند.

(اوایل دههٔ شصت که در تئاتر کار می‌کردم، اگر قرار بود در چنین خانه‌هایی بازی کنم، نمی‌دانم چه ترتیبی می‌دادیم تا هر نمایش به پایان برسد!)؛ هر شب صفها طولانی در چنین تئاترهایی که بلیت یک ماهشان به فروش می‌رسید؛ صفهایی در کتابفروشیها وقتی یکی از کتابهای آرابال، به‌رغم این‌که رُسشان را کشیده بودند، می‌شد؛ کتابهای گران قیمت دربارهٔ اخترشناسی که در یک صدهزار نسخه چاپ می‌شد (و در ایالات متحد به ندرت این‌قدر خواننده پیدا می‌کرد)؛ جوانانی در نیمه راه سفر از این سر کشور به‌آن سر تا در کنسرتی حضور یابند، که شاید هرگز نمی‌توانستند جایی در آن بیابند. آیا اینهاهمه، و حتا بیشتر از اینها، به‌راستی یک گورستان است؟ آیا این به‌راستی «بیافزای روح» است؟

من نمی‌دانم در سالهایی که فراخواهد رسید در فرهنگ ما چه رخ خواهد داد. هرچند می‌دانم که این وابسته است به میزان توسعهٔ مواجهه میان مقاصد گورستانی قدرتهایی که باشند و این تشنگی فرهنگی ارگانیسم زندهٔ اجتماع (که غیرقابل جلوگیری هم هست) یا شاید آن بخش از اجتماع که به خونسردی جمعی تسلیم نشده است. همچنین جرأت ندارم پیش‌گویی کنم آنچه را ممکن است تحقق یابد، و تغییری در اوضاع و احوالمان بدهد، یا آنچه را که رخ خواهد داد در آن بخشی از جامعه که امروز از دست رفته می‌نماید.

III

جایی خوانده‌ام که در یک نظام توتالیتر شهادت بهتر از اندیشه عمل می‌کند.

من یک واقع‌گرایم، و بدین سبب از این توهم وطن‌پرستانه به‌دورم که جهان، به‌علت جهل ناامیدانه‌اش، از دستاورد عظیم روشنفکرانه‌ای که اینجا در هر گوشه انتظار می‌کشد، بی‌نصیب می‌ماند. همچنان‌که تنها خبرگان غیر متفکر در مناسبتهای کسانی باشیم که در «جهان آزاد» مجبور نیستند رنج ببرند، و وقت کافی برای اندیشیدن دارند.

پیش از هرچیز، به نظرم نمی‌رسد که در اینجا افراد بسیاری باشند که از نوعی شوق خود آزارانه رنج برند، یا در پی راههای بهتر برای وقت‌کشی باشند. از این گذشته، آنچه مایل است «شهادت» خوانده شود ـ البته با یک ته صدای اندکی مغرورانه ـ به‌نظر من نه یک سرگرمی مشترک ویژه، و نه در بیشتر موارد، یورش کوری به‌درون ورطه‌ای است.

ما در سرزمینی زندگی می‌کنیم که به‌واقع‌گرایی مشهور است، و از، مثلاً، شجاعت لهستانی برای ایثار فاصله دارد. بنابرین انکار ظرفیت اندیشه را برای آنهایی که به شهادت در میان ما به‌سوءظن بنگرند، بسیار قابل تأمل می‌دانم. و برعکس، به‌نظرم اندیشه جزء مهم و ممتاز «شهادت» به روایت «چک» بوده است.

به «یان پاتوچکا» بیندیشید: آیا وجود او نشان آن نیست که مشهورترین قربانی «مبارزه برای حقوق بشر» در کشور ما مهمترین فیلسوف

ماست؟ و باز، از آنجا که کنشهای فردی و تغییرات اجتماعی گوناگون را در «جهان آزاد» از دور دنبال می‌کنم، مطمئن نیستم که به‌یقین با اندیشهٔ عمیق و نافذ مشخص شوند. می‌ترسم این‌گونه عقاید از سر شور و شوق هواخواهی پدید آمده باشد. و آیا این تنها بدان سبب نیست که برای این شور و شوق بهای زیادی نباید پرداخت؟ آیا اندیشه و ایثار تا بدین اندازه مانعةالجمعند؟ آیا ایثار در اوضاع و احوال معینی، به سادگی نتیجهٔ اندیشه، گواه اندیشه، یا برعکس نیروی محرک آن نیست؟

خلاصه جرأت نمی‌کنم ادعا کنم که ما در کشورمان کمتر می‌اندیشیم، چون ما نیز رنج می‌بریم. برعکس، معتقدم، با ذره‌ای ارادهٔ ضرور، بسیاری از آنچه لازم داریم از اندیشه‌مان منتج می‌شود. شاید بدین سبب که بهای آن را پرداخته‌ایم و به دشواری به دستش آورده‌ایم. آشکارا اندیشهٔ ما اغلب آشفته و پیچیده است. متونمان فضیلت سادهٔ آثاری با کیفیت جهانی را عرضه نمی‌کند. ظرافت انگلیسی و افسون فرانسوی، در اینجا، درواقع همان سنت انگلستان و فرانسه است. ذاتی اروپای مرکزی ما نیست که تا اندازه‌ای خام‌دست است. البته پرهیز می‌کنم از این‌که نتایج دور و درازی از این مسایل درآورم. مسئله همین‌طوری است که هست.

نمی‌دانم این حقیقت که ما (گهگاه) می‌اندیشیم تا چه حد بر دورنماهای فرهنگی‌مان تأثیر خواهد نهاد، و بهترشان خواهد کرد، اما مطمئنم که آسیبی بدانها نخواهد رساند. البته آسیبی نمی‌رساند اگر کسی از خطر شهید نامیده شدن به‌خاطر سرسختی‌اش چشم بپوشد.

IV

«فرهنگ موازی چیست؟ خبری بیشتر یا کمتر از فرهنگی نیست که به دلایل گوناگون، نتواند یا امکان نداشته باشد که از طریق رسانه‌های کنترل شونده توسط دولت، در دسترس همگان قرار گیرد.

در یک دولت توتالیتر، این کنترل، تمام موسسات چاپ و نشر، مطبوعات، سالنهای نمایش، سالنهای کنسرت و تئاتر، موسسه‌های پژوهشی و غیره را دربر می‌گیرد. بنابراین چنین فرهنگی تنها می‌تواند از آنچه باقی می‌ماند استفاده کند. یعنی از ماشین تحریرها، استودیوهای خصوصی، آپارتمانها، انبارها و...

بدیهی است که ذات «موازی» این فرهنگ به‌تمامی از بیرون یا با ظاهرش تعریف می‌شود، و مستقیماً چیزی دربارهٔ کیفیت، زیبایی‌شناسی و یا ایدئولوژی احتمالیش القا نمی‌کند.

فکر می‌کنم به دلیل وجود انتقادهای گوناگون دربارهٔ «فرهنگ موازی» که به‌تازگی و به‌ویژه در

□ زمانی فرهنگ چکسلواکی، به‌عنوان «بیافرای روح» توصیف می‌شد.

□ درواقع هیچ چیز مجاز نیست، نشریه‌های توقیف شده، در توقیف مانده‌اند، موسسات زیر نفوذ، همچنان زیر نفوذند و رژیم بی‌ریا مانند یك گورکن رفتار می‌کند.

□ آنچه دربارهٔ ارادهٔ رژیم صادق است، دربارهٔ توان معنوی واقعی اجتماع ما صادق نیست.

□ تئاترهایی هست مملو از آدمهایی که مشتاق هر اختلاف جزیی در معنی و مفهوم کلماتند و با سرخوشی دیوانه‌واری از هر لبخند زیرکانه در صحنه استقبال می‌کنند.

□ این گونه نویسندگان، با کمی ساده کردن مسئله، از این استدلال عام پیروی می‌کنند که فرهنگ رسمی به درد ایدئولوژی رسمی و بدمنش می‌خورد.

مطبوعات تبعید دیده می‌شد، باید بر نکتهٔ جزیی یاد شده تأکید کرد. زیرا این انتقادها از آن‌رو پدید آمده است که نویسندگانشان از این تعریف جزیی که «موازی» بودن یعنی چه، آگاه نبوده‌اند.

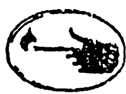
این‌گونه نویسندگان، با کمی ساده کردن مسئله، از این استدلال عام پیروی می‌کنند که فرهنگ رسمی به درد ایدئولوژی رسمی و بدمنش می‌خورد. و فرهنگ موازی آلترناتیو بهتری‌ست یا باید باشد. پس این فرهنگ به درد چه ایدئولوژی بهتری می‌خورد؟ آیا هرگز ایدئولوژی‌یی وجود دارد؟ آیا هیچ برنامه‌ای، مفهومی، سمت‌گیری یا فلسفه‌ای وجود دارد؟ آنان به این نتیجهٔ ناامیدکننده رسیده‌اند که نه، وجود ندارد.

اگر آنان از آغاز توجه کرده بودند که سرشت «فرهنگ موازی» نمی‌تواند هیچ یک از این جنبه‌ها را به‌نمایش گذارد، خود را از این ناامیدی نجات می‌دادند. کل آن صدها و شاید هزاران نفر آدمی که از هر نوع و با هر موقعیتی ـ جوان، پیر، با استعداد، بی‌استعداد، معتقد، بی‌اعتقاد ـ زیر چتر فرهنگ موازی گرد آمده‌اند، تنها به دلیل گرایش تنگ‌نظرانه و باور نکردنی رژیمی که هیچ چیز را تحمل نمی‌کند، به سوی آن کشیده شده‌اند. آنان هرگز نمی‌توانند بر یک برنامهٔ مشترک توافق کنند. زیرا تنها چیز واقعی که در آن مشترکند (و به همان دلیل نیز در نخستین وهلهٔ خود را زیر چتر مشترکی بازیافته‌اند) تنوع آنان است، و اصرارشان بر این‌که فقط همان که هستند بمانند. و اگر به‌رغم همه‌چیز، با یک برنامهٔ مشترک موافق بودند، این خود تأسف انگیزترین بازده‌شان می‌بود. هر همشکلی (یونیفورم) در مواجهه با همشکلی دیگر اگر امروز آثار بزرگ در فرهنگ موازی فروان نیست، چنانچه قرار بوده چیزی به‌وقوع بپیوندند، اگر باید هیچ چیز در آن یافت نمی‌شد. چیزی با فرهنگ، بیگانه باشد، همانا یونیفورم است. فرهنگ موازی درست به این دلیل پدید آمد که همشکلی رسمی برای توان معنوی جامعهٔ ما بسیار تنگ بود. این توان در آن نمی‌گنجید. و از درزها و اندازه‌هایی که برای یک یونیفورم ناگزیر است بیرون می‌زد.

اگر چنین کاری انجام می‌گرفت، و این توان به اختیار در پی آن می‌بود که خود را به اندازهٔ همشکلی دیگری درآورد، یک خودکشی بود. دیگر مهم هم نبود که چقدر برازنده‌تر از همشکلی اول باشد که خود از آن دوری می‌جست.

به‌یاد می‌آورم که در جوانی، برایم سرگرم کننده بود که عنوان مطالب کنفرانسها و کنگره‌های مختلف نویسندگان همواره به‌گونه‌ای ثابت از این قبیل بود: «وظایف ادبیات در دورهٔ فلان»، یا «پس از فلان کنگرهٔ خوب»، یا «در برنامهٔ پنج سالهٔ فلان» و... و به‌رغم تمام وظایفی که یکنواخت و ثابت به ادبیات محول می‌شد، ادبیات تنها همان کاری را که می‌خواست انجام می‌داد. و اگر ناگاهی برای انجام وظایفی که بر عهده‌اش گذاشته می‌شد کاری نمی‌کرد، وضع بدی برایش پیش می‌آمد.

تنها انتظار ادبیات، که در شرایط «توازن گرایی» کمتر نمی‌شود (و به‌ویژه در این شرایط،



□ فرهنگ موازی به این دلیل پدید آمد که همشکلی رسمی برای توان معنوی جامعهٔ ما بسیار تنگ بود.
□ در چکسلواکی امروز، شمارهٔ نویسندگان، نقاشان و موسیقیدانان با استعداد از زمانهای گذشته بیشتر نیست.
□ اگر هنر رسمی نفع اندکی برانگیزد، به‌سختی می‌توان از هنر ضد رسمی انتظار بیشتری داشت.
□ جذابیت یا کراهت عقاید سیاسی نه تضمینی برای اثر هنری محسوب می‌شود و نه پیشاپیش صلاحیتش را خدشه‌دار می‌کند.
□ چشم‌انداز شناخت عامه و سفارشهای پر منفعت در کشور ما، با تلاش برای رسیدن به یك حقیقت شخصی هماهنگ نیست.
□ ارزش هنر برحسب ذات آشکارا سیاسی‌اش داوری نمی‌شود، بر حسب ذات آشکارا غیرسیاسی‌اش داوری می‌شود.

چون آن را برگزیده است!) از یاد بردن وظایفی است که کسی بر عهده‌اش بگذارد (و مهم نیست که مقاصد چنین کسی چقدر نیک باشد) و ادمه دادن به انجام آن کاری است که می‌خواهد انجام دهد.

در چکسلواکی امروز، شما نویسندگان، نقاشان و موسیقیدانان با استعداد بیشتر از آنچه در زمانهای گذشته بود نیست. این ناامیدی که «فرهنگ موازی» بهتر از آن که هست نیست، به تمامی قابل درک است. یکی به وسیلهٔ فرهنگ رسمی دفع می‌شود، یکی بیشتر از دیگری انتظار دارد، و یکی بیشتر به سوی آن می‌گراید. با وجود این، این ناامیدی با درنظر گرفتن واقعیت، مناسب نیست. امروز در شرایط خفه و خاموش ما، به موجب کدام هوس عجیب تاریخ، فرهنگ باید بهتر و بیشتر از هر آن چیزی باشد که پیش از این بوده است؟

بسیاری از مردم البته می‌توانند به ماشین تحریری ناختنک بزنند، و خوشبختانه، هیچ کس نمی‌تواند آنان را از این کار باز دارد. اما درست به همین دلیل هم، حتا در samizdat (ادبیات زیرزمینی) به‌ازای هر کتاب مهم، همواره کتابها یا شعرهای بد بی‌شماری نیز وجود خواهد داشت...

V

یندریچ کالوپکی (Jindrich Chalopecky) در مقاله‌ای به‌نام «پراگ ۱۹۸۴» می‌نویسد: «هنرمند، یا تسلیم قدرت دولتی است، آثاری تولید می‌کند که تبلیغ و ترویج سوسیالیسم است، محترم است و پاداش می‌یابد، و یا به نام آزادی به اعتراض می‌پردازد، و زندگی رمانتیک قلندر شورشگری را می‌گذراند.

اگر هنر رسمی نفع اندکی برانگیزد، به سختی می‌توان از هنر ضدرسمی انتظار بیشتری داشت. این هردو به اندازهٔ هم به چشم‌اندازهای سیاسی مشروطند؛ و اگرچه اهداف سیاسی معین، ممکن است شریف‌ترین و مناسب‌ترین اهداف باشد، باز هم بارها معلوم شده است که دنیای هنر مدرن دنیای سیاست مدرن نیست. نه سیاست و نه هنر، هیچ یک نمی‌توانند از چنین کوششهایی بهره برند.»

کالوپکی همچنین با ارجاع به چند نمایشگاه تازه از هنرمندان چکسلواکی در غرب می‌نویسد: «اینها رئالیسم سوسیالیستی نبود، هنرمند رسمی نیز نبود. مضمون سیاسی در آنها گم بود، و هیچ راهی برای تکمیل و جبران آن نبود.»

این‌گونه صورت‌بندیها، همراه با عبارات دیگر در مقالهٔ کالوپکی، ممکن است این احساس را به آدم القا کند که در چکسلواکی در عمل سه فرهنگ، یا کم و بیش سه نوع هنر وجود دارد:

۱- هنر رسمی که با ایدئولوژی حاکم منطبق است.
۲- هنر ضد رسمی، که از قرار ممعلوم، معلق به تنوع «مخالف» است. و به وسیلهٔ کسانی تولید می‌شود که تمایل مخصوصی به زندگی رمانتیک قلندر شورشگر دارند. یعنی فرهنگی چندان سبک مغز که فرهنگ رسمی. و تنها از بابت عقاید سیاسی که در خدمت آن است با فرهنگ رسمی متفاوت است.
۳- سرانجام هنر واقعی و مدرن که تنها بدین سبب خوب است که از هر ایدئولوژی یا سیاستی برکنار است.

متن کالوپکی، که بیشتر آگاهی‌دهند است، این مسئله را به‌تمامی روشن نمی‌کند که آیا نویسنده به‌راستی این سه بخش را در آیینهٔ تمام‌نمای هنر معاصر چک می‌بیند یا نه. بنابر این میل ندارم با کولوپکی بحث کنم. بلکه فقط دربارهٔ آن دید تثلیث عجیب بحث خواهم کرد.

اگر با این پیش‌فرض آغاز کنیم که هنر طریق مشخصی از جستجوی حقیقت را بنیاد می‌نهد ـ حقیقت در وسیع‌ترین معنای کلمه، یعنی، به‌ویژه حقیقت تجربهٔ درونی هنرمند ـ پس فقط یک نوع هنر وجود دارد که تنها معیار و ملاکش قدرت، اعتبار، روشن‌بینی کشف و شهودی، شجاعت و تلقین است که حقیقت خود، یا شاید ضرورت و عمق این حقیقت را با آن می‌جوید.

بدین ترتیب، از لحاظ اثر و ارزش آن، حقیقت هنری به عقاید سیاسی که هنرمند از طریقشان تابعیت و شهروندی خود را می‌جوید، ربطی ندارد. عقایدی که بخواهد با اثرش بدانها خدمت کند، یا هرگز بدانها باور نداشته باشد.

جذابیت یا کراهت عقاید سیاسی نه تضمینی برای اثر هنری محسوب می‌شود، و نه پیشاپیش صلاحیتش را خدشه‌دار می‌کند. به‌همین طریق نیز، چه سیاست مورد علاقه هنرمند باشد، و چه نباشد، سبب نمی‌شود که از آغاز مجاز یا بی‌اعتبار تلقی شود.

اگر بسیاری از آثار به نمایش درآمده در نمایشگاههای رسمی، پایین‌تر از حد معمولی است؛ و هنر متعالی‌تر در حاشیهٔ هنر عمومی (در سالنهای نمایش خصوصی یا نیمه رسمی) یا به‌تمامی خارج از دید عموم (در استودیوها) یافت می‌شود، بدان سبب نیست که آفرینشگران نوع اول خود را پایبند سیاست کرده‌اند و نوع دوم چنین نمی‌کنند. بلکه علت این است که چشم‌انداز شناخت عامه و سفارشهای پرمنفعت، در کشور ما، با تلاش برای رسیدن به یک حقیقت شخصی هماهنگ نیست. حقیقتی که بدون آن هنر واقعی پدید نمی‌آید. هرچه هنرمندی بیشتر به نیروی اجبار تسلیم شود، و منافعش را بجوید، کمتر می‌توان از او انتظار اثر خوب داشت. و هرچه آزادانه‌تر و مستقل‌تر کار کند، و آنچه می‌خواهد انجام دهد (خواه با بیان «قلندر شورشگر» و خواه بدون آن) بخت مساعدتری برای آفرینش اثر بهتر خواهد داشت. اگرچه باز یک حالت باقی می‌ماند: آنچه از تسلیم ناپذیری حاصل شده ناگزیر خوب نیست.

بدین ترتیب، به نظر من معنی ندارد که هنر

به‌رسمی و ضد رسمی از یک سو، و مستقل (یعنی ازنظر سیاسی خنثی) از سوی دیگر تقسیم شود. به یقین مقیاس قدرت هنری چیز دیگری است، خواه علاقه و ارتباطی سیاسی را بنمایاند، خواه ننمایاند. اگر ما از «دو فرهنگ» سخن می‌گوییم، یکی رسمی و یکی موازی، بدان معنا نیست ـدست‌کم چنان‌که من درمی‌یابم- که یکی در خدمت یک موضع سیاسی است، و دیگری در خدمت موضعی دیگر است (که به‌اضافه ناگزیرمان می‌کند فرهنگ سومی را هم بپذیریم که به درد هیچ سیاستی نمی‌خورد) بلکه این سخن به‌تمامی معطوف به مبنای بیرونی (ظاهری) فرهنگ است.

فرهنگ نخست در حوزهٔ معین آنچه مجاز است و یاری و تشویق می‌شود، یا دست‌کم تحمل می‌شود، مستقر است؛ حوزه‌ای که خود به‌خود متوجه جذب بیشتر آنهایی است که به دلیل برخی مزایا، مایلند حقیقتشان را به مصالحه گذارند؛ در حالی‌که «دومی» به فرهنگ حوزه‌ای معطوف است که با خود یاری تشکیل شده است، داوطلبانه یا اجباری، پناهگاه آنهایی است که هر مصالحه‌ای را رد می‌کنند (بی‌اعتنا به این‌که اثرشان آشکارا «سیاسی» باشد یا «غیرسیاسی».)

هرگز نه تقسیم پیشاپیش هنر به ضدرسمی (به ناگزیر نامرغوب) و «غیرسیاسی» (به ناگزیر بهتر) به‌نظر من خطرناک است. ندانسته معیاری به‌دقت غیرهنری را برای هنر به‌کار می‌برد، اگرچه این‌بار وارونه شده است. یعنی دیگر ارزش هنر بر حسب ذات آشکارا سیاسی‌اش داوری نمی‌شود، بلکه برعکس، برحسب ذات آشکارا غیرسیاسی‌اش داوری می‌شود.

به‌یقین اگر مگدا یتلوا (Magda Jelelová) جایی پلکانهای احضارکننده‌اش را بنا کند، و لودویک واکولیک داستانی دربارهٔ پلیسها و مخالفان بنویسد، قدرت هنری هر یک ربطی به این امر ندارد که یک پلکان (اگرچه فقط بر یک بنیاد بدوی و تماتیک) غیر سیاسی درنظر گرفته می‌شود، در حالی‌که مواجههٔ پلیسها و مخالفان آشکارا سیاسی است.

پلگی «غیرسیاسی» پلکانها و پلیسی «سیاسی» پلیسها خود به خود نه چیزی را تضمین می‌کند، و نه چیزی را رد می‌کند. تنها چیزی که اهمیت دارد ضرورت حقیقت هنری است که هردو هنرمند در پی آنند (و معتقدم که در هر دو حالت نیز تردید ناپذیر است).

میزانی که برطبق آن سیاست حاضر یا غایب است، ربطی به قدرت حقیقت هنری ندارد. اگر چیزی اهمیت داشته باشد، عینی به‌تمامی از روی منطق، تنها میزانی است که مطابق آن یک هنرمند، به دلایل بیرونی، بخواهد حقیقت را به مصالحه گذارد.

در هر حال، به‌نظر می‌رسد که رژیم ما بسی بهتر از یک نظریه‌پرداز هنر می‌تواند بو بکشد و آنچه را درواقع باید برای خود خطرناک بداند دریابد.

صدها مثال گواه آن است که رژیم آنچه را هنرمندانه نفوذ می‌کند، حتا به‌تمامی سیاسی هم به‌نظر نرسد، با شدت بیشتری تعقیب می‌کند تا آنچه آشکارا تهدیدش می‌کند، اما قدرت هنری اندکی دارد. یعنی جوهر ستیزه و برخورد، مواجههٔ میان دو ایدئولوژی نیست (مثلاً یک ایدئولوژی سوسیالیستی و یک ایدئولوژی لیبرال)، بلکه برخورد میان یک قدرت مجهول، بی‌جنبش، بی‌روح و مفلوج با زندگی، انسانیت، هستی و راز آن است. رونوشت قدرت در این ستیز یک اندیشهٔ سیاسی آلترناتیو نیست، بلکه انسانیت مستقل و آزاد انسان است، و نیز به ناگزیر هنر به‌عنوان یکی از مهمترین بیانهای این انسانیت مستقل.

VI

گهگاه با چیزی مواجه می‌شویم که می‌توان آن‌را دیدگاهی فرقه‌گرایانه در فرهنگ موازی خواند. یعنی این دیدگاه که آنچه به تمامی از راه نسخه‌های ماشین شده تکثیر نشده باشد، یا آنچه فقط به‌طور خصوصی ثبت و ضبط نشده باشد، به ناگزیر بد است. در مقابل هرچه چاپ نشده، اجرای عمومی نیافته، یا به نمایش عمومی درنیامده، به خودی خود یک دستاورد و افتخار است، و عکس قضیه، همواره و خود به خود اگرنشان خیانت نباشد، به یقین نشانهٔ تباهی اخلاقی و معنوی است.

می‌توانیستم چندین دستاورد باارزش و مهم را از انواع گوناگونی که در «فرهنگ نخست» دیده‌ام نام ببرم تا مشروعیت و درستی چنین دیدگاهها را رد کنم. اما از نام بردن آنها خودداری می‌کنم، فقط به این دلیل که ممکن است نویسندگان آنها دچار گرفتاری شوند. یا در مرکز توجه و سپاس گزاریهایی قرار گیرند. حال آن‌که آنان تنها به دور از چنین توجهی توانسته‌اند چنان کارهایی را انجام دهند.

من هرگز لذتی نمی‌برم اگر ببینم کسی از فرهنگ نخست به فرهنگ دوم گراییده است. بلکه شادمانیم هنگامی است که با چیزی در فرهنگ نخست روبه‌رو شوم که در فرهنگ دوم چشم انتظارش بوده‌ام.

حتا اگر فرهنگ دوم یا فرهنگ موازی، زمین بارآوری را هم نشان دهد که تنها حامل تداوم معنوی زندگی فرهنگی‌مان تلقی شود، باز این فرهنگ نخست است که حوزهٔ قطعی رشد فرهنگی است.

در فرهنگ نخست است که تصمیمی دربارهٔ محیط زندگی آیندهٔ ما گرفته می‌شود. و شهروندان، فرصت واقعی و بزرگی برای سربلند ایستادن و آزاد کردن خویش به‌دست خواهند آورد.

رابطهٔ فرهنگ دوم با فرهنگ نخست، با رابطهٔ کبریت و بخاری روشن قابل مقایسه است. بدون کبریت اصلاً آتشی روشن نمی‌وشد، و با کبریت تنها هم اتاق گرم نخواهد شد.

شاید گمان شود که چنین پنداری، برخوردی ابزارگونه با فرهنگ است ـانگار که من خواسته‌ام هنرمندان فرصتی عمومی بیابند، چون چنین فرصتی است که امید به بهبود فراگیر اوضاع و احوال ما را بیشتر می‌کند. پس بگذارید مسأله را کمی روشن‌تر کنم.

هر کنش معنادار فرهنگی ـهرجا که رخ دهدـ به خودی خود مسلماً خیر است. فقط به این دلیل که وجود دارد، و چیزی را به کسی پیشنهاد می‌کند.

اما آیا این ارزش فی‌نفسه، واقعاً می‌تواند از خیر عمومی جدا بماند؟ آیا یک ارزش از آغاز جزء جداناشدنی ارزشهای دیگر نیست؟ آیا این حقیقت آشکار که یک اثر هنری چیزی را به کسی می‌رساند ـحتا برای یک لحظه، و به یک فرد تنهاـ به طریقی تغییری در جهت بهتر شدن شرایط کلی ما نیست؟ و آیا این خود جزیی جداناشدنی از این شرایط نیست که بنا به ماهیت خود آن را دگرگون می‌کند؟ و آیا هر دگرگونی در اوضاع و احوال ما به واسطهٔ یک دستاورد فرهنگی، در را به روی دستاوردهای فرهنگی دیگر نمی‌گشاید؟

آیا فرهنگ چیزی جز خیر عمومی است؟ آیا هر «اصلاح و بهبودی در شرایط» ـدر عام‌ترین، عمیق‌ترین و می‌خواهم بگویم، وجودی‌ترین معنی کلمهـ به دقت همان چیزی نیست که فرهنگ را فرهنگ می‌کند؟

شاد بودن از این‌که پنج هزار تن به‌جای پنج تن بتوانند یک متن خوب را بخوانند، یا یک نقاشی خوب را ببینند، درک به‌تمامی درستی از معنی فرهنگ است. حتا هنگامی که این سرخوشی از این تصورمان ناشی شود که «حرکت دارد آغاز می‌شود». آیا «تکان یا انگیزه‌ای برای حرکت نیست» ـباز در آن معنی عمیق‌تر وجودیـ به‌دقت نخستین مقصود هرچیز که به‌راستی به فرهنگ متعلق است؟

سرانجام نشان هر اثر خوب فرهنگی به‌دقت این است: جانهای خواب‌آلود و دلهای تنبل ما را به جنبش وا می‌دارد. آیا جان بیدارشوندهٔ انسانی را از آنچه همواره هست، یعنی اجتماع بیدارشوندهٔ انسانی، می‌توان جدا کرد؟

ترجمهٔ سهراب محمدی

مؤسسه انتشارات نگاه و زرین

منتشر کردند.

شرح سودی بر حافظ

تألیف محمدسودی بسنوی

ترجمهٔ دکتر عصمت ستارزاده

مراکز فروش: کتابفروشی‌های معتبر تهران و شهرستان‌ها

نقد

رضا براهنی

گلشیری و شگرد نو در روایت ۲

۴ – در طول این چند سال گذشته، گلشیری راجع به قصه و رمان (بزعم او داستان) حرفهایی زده است که در بررسی تکنیک آینه‌های دردار بسیار مفید واقع خواهد شد. در خود کتاب هم بیش از بیست جا حرفهایی دربارهٔ سبک و شیوه وساختار کار خود حرف زده است. در بعضی جاها، این حرفها شدیداً متناقض‌اند؛ و در بعضی جاها، یک حرف را یک بار در یک مقاله گفته، یک بار هم عین آن را در قصه. طوری که یا مقاله را باید بخشی از آن قصه دانست و یا قصه را بصورت مقاله خواند. ما معتقدیم همهٔ اینها ناشی از سردرگمیهای تئوریک گلشیری است. گلشیری اقتضاهای انواع مختلف نوشته را گهگاه با یکدیگر اشتباه می‌کند.

در جایی گفته است: «حذف نویسنده دستاورد همهٔ مدرنیستهاست.»[۱۲] کافی است آثار «میلان کندرا» را به یاد بیاوریم. نویسنده نه تنها حذف نکرده، بلکه خود را عملاً در هر حادثه‌ای دخالت داده است. ولی چون گلشیری این حرفها را زده است، و نه «میلان کندرا»، بهتر است به همین نوشتهٔ آخر گلشیری نگاه کنیم. می‌دانیم که راوی دانای کل محدود آقای گلشیری، نویسنده است. البته انتخاب دیدگاه حق هر نویسنده‌ای است، و هیچ مانعی ندارد که نویسنده بخشی از زندگی خود و زندگی اطرافیان خود را زیر پوشش راوی دانای کل محدود برده باشد. ما خود با این تجربه در آواز کشتگان سر و کار داشته‌ایم. نویسنده دارد قصه‌ای دربارهٔ ورود گرگها به تبریز می‌نویسد. در زمانی که ساواک او را می‌گیرد گرگها نیز به خانهٔ او راه یافته‌اند. ولی راوی دانای کل آن کتاب فقط گله‌مند است که قصه‌اش خوب پیش نمی‌رود ولی راجع به فن نوشتن حرفی نمی‌زند. گرچه راوی دانای کل محدود در آنجا نیز نویسنده است. آنچه ما می‌خواهیم بگوییم این است که نویسنده نمی‌تواند هم اثر را طوری بنویسد که چگونه نوشتن آن خود قصه را تشکیل دهد، و هم مدام در وسط روایت، فن نوشتن خود را توضیح بدهد. این دو کار در روایتی که گلشیری از کار خود تحویل داده، شدیداً ناقض یکدیگرند. مگر آنکه نویسنده و یا راوی نسبت به آن زاویهٔ طنزآمیزی داشته باشند، مثل «تریسترام شندی» استرن. دو فرض پیش می‌آید: یا نویسنده می‌ترسد حرف او را و یا چگونگی شکل گیری روایتش را نفهمند و به توضیح متوسل می‌شود که در این صورت بهتر است نترسد و به روایت خود، بهر طریقی که چارچوب آن اقتضا می‌کند، ادامه دهد؛ و یا نویسنده به توضیح متوسل می‌شود به دلیل اینکه قادر نیست از طریق تکنیک کار خود اثر را ارائه دهد، که در این صورت به‌جای توضیح منطقی آن، بهتر است سطح تکنیک خود را بالا ببرد. در هر دو صورت موضع راوی گلشیری در آینه‌های دردار توجیه‌پذیر نیست. بویژه که گلشیری در حدود یک سال پیش از پایان نگارش کتاب در مصاحبه‌ای گفته است:

«... در ماندنی‌ترین آثار من کار داستان‌نویس را در لحظهٔ خلق یک اثر «جستجوی تکنیک» می‌دانم. شکل دادن و فرم دادن. پیام مسئلهٔ بعدی است. تکنیک افشاء کنندهٔ نگاه نویسنده به جهان است. در ارزیابی یک اثر برای من این پرسش مطرح است که نویسنده چه تکنیکی را بکار برده است. آیا نویسنده در خلق اثر جستجوی تکنیک کرده است؟ آیا تکنیک او با جهان بینی او می‌خواند؟





اگر شیوهٔ کار تقلیدی بود و اگر شیوهٔ تقلید شده در اصل به انتها رسیده بود من دیگر آن را داستان نویسی نمی‌دانم. اثر هنری باید ما را از پوستهٔ خود جدا کند و به جای دیگر ببرد، تفرجی در جهانی تازه تا در آن رشد کنیم و وقتی به خودمان برگردیم، بزرگتر شده باشیم. نه اینکه اطلاعاتی به ما بدهد که خودمان بهتر می‌دانیم و از آنها پیش از خواندن اثر آگاه بوده‌ایم.»[۱۳]

اگر حرف گلشیری درست باشد که مدرنیستها نویسنده را حذف کرده‌اند، و اگر کار داستان‌نویس در لحظهٔ خلق اثر جستجوی تکنیک باشد ـ که باید بدانیم نه حرف گلشیری، بلکه حرف «اشکلوفسکی» است ـ و اگر پیام مسئلهٔ بعدی باشد ـ که حرف درستی است، و اگر قبول کنیم که آقای گلشیری در آینه‌های دردار در جستجوی تکنیک بوده است، پس این همه حرف زائد و اضافی نقد و انتقادگونه در اثر گلشیری چه کار می‌کند؟

«گاهی آدم نمی‌داند بعضی چیزها به کجا یا کی تعلق دارد، می‌نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پارهٔ به یاد آمده را متحقق کنیم برایش زمان و مکان می‌تراشیم» (ص ۹) «... بله هستیم، واقعیت اغلب تخته پرش ماست، اما گاهی نوشتن یک داستان شکل دادن به کابوس فردی است [جویس از کابوس تاریخ حرف زده است]، تلاشی است برای به یاد آوردن و حتا تثبیت خوابی که یادمان رفته است و گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوسهای جمعیمان را نیز نشان بدهیم تا شاید باطل السحر آن ته ماندهٔ بدویتمان باشد. مگر نه اینکه چیزی را بعینه ببینیم نمی‌توانیم بر آن غلبه کنیم؟ خوب، داستان نویس هم گاهی ارواح خبیثه‌مان را احضار می‌کند، تجسم می‌بخشد و می‌گوید: «حالا دیگر خود دانید، این شما و این اجنه‌تان.»» (ص ۱۴)

در مرداد ۶۹، گلشیری به مصاحبه کنندهٔ مجله‌ای می‌گوید: «نمی‌فهمند که گاهی آدم به کابوس جمعی شکل می‌دهد تا بگوید بفرمایید احضارش کردم. دیگر خود دانید.» معلوم نیست راوی کتاب بعدی مصاحبه می‌کند یا گلشیری. در کتاب جا به جا توضیح می‌دهد. بعضی از این توضیحات به ریش قصه می‌چسبد، ولی بعضیها اصلاً نمی‌چسبد. در صفحات ۱۵ و ۱۶ و تکه تکه تا ۵۴ که گلشیری از خود حرف می‌زند و جریان سخنرانی گونه، و باز تکه تکه تا صفحهٔ ۸۰، و تکه تکه تا صفحهٔ ۱۱۱: «اگر می‌ماند [در پاریس] نمی‌توانست بنویسد. خانهٔ او زبان او بود[۱۴].» و بعد صنم بانو می‌شود منتقد آثار هدایت از دیدگاه زن، و درواقع گلشیری عقاید خود را از طریق او بیان می‌کند (ص ۱۱۲)، و بعد دیگر همه‌اش راجع به نوشتن است و زبان: «به خیابان که رسیدند او از زبان، نه، خانهٔ زبان گفته بود که تنها ریشه‌ای است که دارد. گفت من فقط همین را دارم. از پس آن همه تاخت و تازها فقط همین برایم مانده است. هر بار که کسی آمده است و آن خاک را به خیش کشیده است با همین چسب و بست زبان بوده که باز جمع شده‌ایم، مجموعمان کرده‌اند، گفته‌ایم که چه کردند مثلاً غزان یا مغولان [آنگار خود ایرانیان آریایی تبار و یا سایر آریایی نژادها کم آدم کشته‌اند] و مانده‌ایم ولی راستش ننوشته‌ایم، فقط گفته‌ایم که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند. از شکل و شمایلشان حرفی نیست و یا اینکه دور آتش که می‌نشستند پشت به آن منارهٔ سر آدمها، پوزارشان به پا بود یا نه.» (ص ۱۲۸)، آقای گلشیری این حرفها را، که خلاصهٔ آنها این است که خارجیها فرهنگ فارسی را خراب کردند و ما باید حالا آن را احیا کنیم، به‌عنوان عالی‌ترین پیام تاریخی ایرانی در پاریس، خطاب به معشوق افلاطونی سابق ابراز می‌کند. و سخنان مجرد از این دست، و از دست دیگر ادامه دارد تا ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، و بعد در صفحات ۱۴۲ و ۱۴۳، کل تکنیک خود را شرح می‌دهد.

«... ولی کار من، حالا می‌فهمم، بیشتر تذکر است، اشاره است به کسی یا چیزی، آن هم با کنار هم چیدن آنات یا اجزای آن کس یا آن چیز.

ـ این که همان مثل افلاطونی است که راه شناختنش تذکر بود، یعنی مثلاً در «بانو» نمونهٔ ازلی همان منم، در آن اختر، نه «اختر ستارهٔ ما» اختر زنی است دست نیافتنی و این جنازه‌ای که آنها ازش حرف می‌زنند هیچ وقت حضور حی و حاضر نداشته است.

ـ نه، نشد. حکیم این حرفها را ده سیزده سال پیش زده است، به خودم هم گفت. گنبد سیاه را برایم تأویل کرد. آن عروس یغمایی، بر سریر نشسته همان الگوی ازلی بوده است که وصل او در این جهان دست نمی‌دهد. با بدلهای او به خلوت می‌شود رفت، اما با او فقط می‌شود بوسه بازی کرد.

ـ خوب کاشیکاری است، معرق کاری.

ـ در معرق هر جزء فقط قسمتی است از کل؛ برای من هر بخش، روایت دیگری است از همهٔ آنچه باید باشد.»

حدس می‌توان زد حکیم کیست و صنم بانو چه کسی است. ولی دو مشکل بسیار اساسی وجود دارد: یکی اینکه اگر در ارتباط، با یک زن، او خودش بگوید من در فلان قصهٔ تو «نمونه ازلی» هستم، بدا به حال عشق و معشوق و تکنیک اشارت. دیگر همهٔ راهها به روی تأویل بسته است. و دیگر اینکه، «هر بخش، روایت دیگری است از همهٔ آنچه باید باشد»، یونگ را از نظر ساختار محتوایی تخیل و اسطوره، ولوی ـ اشتراس را از نظر تعریف ساختاری اسطوره و یا گرامر اسطوره به یاد می‌آورد. و بعد در صفحهٔ ۱۵۱، مینا با میهن یکی می‌شود، و در واقع «مادر خاک» یونگی یخهٔ گلشیری را می‌گیرد: «مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می‌دهد، حتا اگر من نروم.» و بعد ناگهان گلشیری زن اثیری خود را در برابر می‌بیند. منتها این کجا و آن کجا؟ تأثیر هدایت بر گلشیری با تمام قدرت خود سنگینی می‌کند:

«... حالا دیگر هیچ کس به خاطر معشوق غرق شده کنار رودخانه نمی‌ایستد تا بید شود،



نقاشی‌های شکیبا

نویسنده متن جواد مجابی
به کوشش منیژه میرعمادی (ناصری)
چاپ اول ۷۱
بها ۵۰۰۰۰ ریال

ناصری ناشر کتاب در آغاز کتاب اشاره می‌کند «... این کتاب کوششی است در جهت گردآوری و عرضه‌ی آثار این هنرمند فعال و جستجو گر، امید است آغازگر سلسله انتشاراتی باشد که کارهای دیگر هنرمندان ارزنده‌ی ایران را نیز در بر گیرد.»

کتاب دربر گیرنده‌ی تابلوهای شکیباست از سال‌های دهه‌ی پنجاه تا کنون که در نمایشگاه‌های مختلف به نمایش درآمده است. این آثار که غالباً بر اساس بازآفرینی عکس‌های قدیمی شکل گرفته، تجربه‌های گوناگون نقاش را از شبیه سازی تا کولاژ هنری در بر دارد.

در مقدمه‌ای بر آثار او می‌خوانیم «در کارهای شکیبا از طریق کنار هم گذاری اشیا صور ناهمزمان، تحرکی پدید می‌آید که تصاویر از اکنون به گذشته و از قدیم به آینده پرتاب می‌شود، در این حضور ناهمگن اشیا و عناصر، هر کس و هر چیز معنایی جز آنچه داشته و دارد یافته است. عناصر گذشته در وضعیت اکنون تفسیر می‌شود و اکنون در تقابل با دوره‌ای فراموش شده، معنایی تازه می‌یابد. این وحدت پر تضاد ذهن بیننده را سرانجام به دنیای تصویری یکپارچه‌ای رهنمون می‌شود که در آن عبور شتابناک زمان مایه‌ی دگرگونی ارزش‌های صوری و محتوایی است....»

این مجموعه دومین کتابی است که به کوشش منیژه ناصری منتشر می‌شود، پیش از این یاد سبز مجموعه نقاشی‌های میرزا کوچک‌خان جنگلی را که قاسم حاجی‌زاده پرداخته است منتشر کرده بود.

انتشار آثار نقاشان و مجموعه هنرهای تجسمی خاصه حوزه‌ی هنر امروز ایران کوشش پر ارجی است که به شناخت و عرضه ارزش‌های فرهنگ معاصر ما یاری می‌رساند.

نشر مجموعه‌های هنری نفیس که هزینه و دقت بسیاری می‌طلبد با هدف شناسایی هنرهای تجسمی ایران وظیفه‌ی دشواری است که موزه‌ها و بنگاه‌های انتشاراتی عمومی و خصوصی باید بیشتر بدان بپردازند

☐ مسئلهٔ رمان نامیدن یا رمان ننامیدنِ این کتاب چندان اهمیتی ندارد، مسئلهٔ خواندن آن از درون و قرار دادن آن در درون تئوریهای شکلی و قرار دادن آن در چارچوب تحولات اهمیت بیشتری دارد.

☐ گلشیری در چند قدمی رمان ایستاده است.

☐ قصه‌ای نوشته شده است که نوشته شدن آن نوشته می‌شود.



عصر دلتنگی

محمود خوافی

ترانه- مشهد سال ۱۳۷۱

۱۴۲ صفحه- ۱۰۰۰ ریال

این کتاب مجموعه داستانی است از محمود خوافی که شامل ۹ داستان به نامهای بختک، میدان مرب، بیگانه و تنها، حکومت نظامی، مولود و مادر، دیوار سنگی، قشنگترین عروسک دنیا، درخت و عصر دلتنگی است.

در پنجمین داستان این مجموعه به‌نام مولود و مادر، حسین و نسرین بعد از سالها انتظار صاحب دختری به‌نام مولود می‌شوند. هنگامی که به حسین مژدهٔ پدر شدن را می‌دهند رسول به دیدن او می‌آید و به او خبر می‌دهد که مادرش...

می‌روند و فراموش می‌کنند، معالجه می‌شوند.
- نه، برای من تو همیشه، گفتم، همان سمنو هستی که پشت آن تور پشه بند خوابیده بود با آن دو گیس بافته و سینه‌اش هم بالا و پایین می‌رفت، پیراهنت سفید بود با گلهای ریز آبی. یخه‌ات را بسته بودی و من تکیه داده بودم به تنهٔ درخت و با هر دم و باز دم سینه‌ات سرم را بالا و پایین می‌بردم.»

و اگر همه چیز تا این حد آگاهانه باشد، به‌جای آنکه از سوراخ پستوی بوف کور ناگهان یک تصویر عظیم و درخشان چشم درون را پاره کند، باید اقرار کنیم که در وجود گلشیری، راوی پریده است تا به هدایت برسد، ولی همین تصویر سمنو نشان می‌دهد که تا چه حد او به شکست توفیق، دستکم تا آنجا که مربوط به وجود زن اثیری باشد، دست یافته است.

اگر این قبیل بگومگوی‌های نامربوط به ساختار روایت را حذف کنیم، و چند تکه از قصه‌های نامربوط به شخصیتهای اصلی، یعنی ابراهیم، مینا و صنم بانو را، قصهٔ شسته رفته‌ای خواهیم یافت در حدود هفتاد یا هشتاد صفحه که برغم داشتن چند قصهٔ پیوسته برای دست یافتن به ساختاری که رمان باشد تا قصهٔ کوتاه بلند، کفهٔ سنگین تعریفی آن به سود قصهٔ کوتاه پایین می‌رود تا به سود رمان. به دلایل زیر:

ابراهیم و مینا و طاهر مثلثی را تشکیل می‌دهند که با حذف طاهر، ابراهیم و مینا به هم می‌پیوندند.

ابراهیم و صنم بانو و سعید ایمانی مثلثی را تشکیل می‌دهند که با حذف سعید ایمانی، فقط صنم بانو تنها می‌ماند، چرا که ابراهیم نه تنها به مینا پیوسته است، بلکه برغم کشش درونی به سوی این صنم ازلی، به سوی زادگاه مینای مادر برمی‌گردد. ابراهیم طاهر را ندیده است. مینا، صنم بانو را ندیده است. از افراد مثلث اول، مینا و طاهر، مستقیماً با سعید ایمانی و صنم بانو سروکاری نداشته‌اند. خروج طاهر از صحنه، بی برخوردی با ابراهیم، صنم بانو و سعید ایمانی، و کمبود حوادث مربوط به او، او را در وضعی قرار می‌دهد حتا فرعی‌تر از سعید ایمانی که در روایت جز از طریق یکی دو حادثهٔ مستقیم، منتها روایت شده از دیدگاه ابراهیم یا صنم بانو، چندان مشارکتی ندارد. در پایان صنم بانو از صحنه خارج می‌شود، و ابراهیم به سوی مینا برمی‌گردد، یعنی به مرکز کانون مثلث اولی که طاهر خیلی زود و پیش از ورود ابراهیم از آن حذف شده بود. از آنجا که تلاقی‌های مستقیم بین افراد دو مثلث بسیار ناقص بوده است، سخن گفتن از دو کانون بسیار متشکل که به یکدیگر با دهها بافت تصویری، شخصیتی و زبانشناختی، ارتباط عمیق پیدا کرده باشند، بسیار دشوار است، علی‌الخصوص که مینا و صنم بانو از نظر زبانشناسی در واقع یک موجودند، گرچه ابراهیم نخست کوشیده است بین آن دو فاصله ایجاد کند. صنم بانو، آن سوی کامل مینا نیست تا با حضور خود در پیش ابراهیم، بتواند موقعیت او را متزلزل کند. در واقع شباهتهای فراوان این دو زن، برغم شریف بودن فوق‌العادهٔ مینا، و به عقد سرمایه در آمدن صنم بانو، از آنها دو قطب متضاد نمی‌سازد، و این، همچنانکه گفتیم به دلیل عدم ادراک راوی از موقعیت خود در ارتباط با صنم بانوست. کمتر آدمی در وضع و موقعیت ابراهیم تن به این حقارت می‌دهد که در وجود صنم بانو، صورت ازلی ببیند و یا در هر قصه‌اش از او و «فتیش»هایش، مدام نام ببرد. شاید به همین دلیل است که پیشنهاد او به ابراهیم برای ماندن در پاریس، اینقدر مکانیستی و ناخالص به‌نظر می‌آید. برغم اینکه سفر در خارج اتفاق می‌افتد، اصل قصه مربوط به ایران است. راوی به مخاطب خود می‌خواهد بفهماند که می‌توان خارج را حذف کرد، به دلیل آن «چوخا» و به دلیل مینا. به این ترتیب در معماری اصلی قصهٔ مینا و طاهر و موقعیت ابراهیم، سراسر قصه‌های دیگر، حتا نگارش قصه‌هایی که در آن فتیش‌های صنم بانو ظاهر می‌شوند، فرعی جلوه می‌کنند. قصه به‌صورت تک کانونی باقی می‌ماند و وقتی که تعدد کانونها نباشد، ما در حوزهٔ رمان سیر نمی‌کنیم، هنوز در حوزهٔ قصهٔ کوتاه هستیم، منتها قصهٔ کوتاه بلندی که در صورتی که نویسنده‌اش هوشیاری و وسواس بیشتر به خرج می‌داد، براحتی می‌توانست به رمان تبدیل شود. گلشیری به جای آنکه جملات پا در هوایی از این نوع بنویسد: «سرخ از چراغ قرمزی که بر تنها می‌تابید، تاب گرم شانه یا سطح سایه‌دار و لغزان به تکرارش چشم و دل زده بودند که نمی‌بایست صنمیش، گرچه به خالی بر لبهٔ چال زیر گونه، مثل سیاه دانه‌ای به دام، چنان راه او بزند که دست را خواست یا ناخواست، از بند کیف جدا کند و بر شانهٔ او بگذارد» (ص ۱۲۳)، می‌بایست به مکانیسمهایی بیندیشد در نیمهٔ دوم روایت، که در نیمهٔ اول از آنها استفاده کرده است.

۵ - و آن مکانیسمها چیستند و از کجا آمده‌اند؟ مجموع کردن تکه تکه‌ها، تکنیکی نیست که گلشیری آن را از خود درآورده باشد. بلکه تکنیکی است که فرمالیسم روس پس از مطالعهٔ فرم رمان به‌دست آورده است و دیگران نیز از خود چیزهایی بر آن افزوده‌اند. ما بخشی از این قضیه را در گذشته توضیح داده‌ایم، در ارتباط با کلیات، و یک بار نیز در ارتباط با یک رمان بلند فارسی [۱۵] و در برخورد با حرفهای گلشیری راجع به رمان معاصر فارسی. نخست



□ گلشیری هم تکنیك و هم جهان بینی خود را مدیون دیگران است.
□ روایت گلشیری در هفتاد، هشتاد صفحهٔ اول روایتی خواندنی و منطبق با اصول فرم قصه نویسی است.
□ ما این قصه را از نظر تکنیك کار بر کلیهٔ کارهای گلشیری از *شازده احتجاب* به بعد، ترجیح می دهیم.

این را بگوییم که وقتی آقای گلشیری در نوشته‌هایش «بوف کور» را به جریان سیال ذهنی منتسب می‌کند، اشتباه می‌کند، حرف بعدی او راجع به ساختار «بوف کور» درست‌تر است. ثانیاً این را بگوییم که ساختن فرم بصورت بسیار طبیعی، طوری که طبیعت زبان شبیه جریان سیال ذهن باشد، به معنای آن نیست که ما زبان را به جریان سیال ذهن نسبت دهیم. ثالثاً ذهنی و جریان سیال ذهن همیشه هم منطبق بر یکدیگر نیستند تا ما مدام این دو را به‌عنوان مترادف بکار بگیریم. رابعاً به این نکته توجه کنیم که هر کسی که فرم می‌سازد، عملاً زبان، شخصیت، حوادث و ترکیبات اجزا و کلها را از حالت اتوماتیک، که گاهی در جریان سیال ذهن وجود دارد، درمی‌آورد و در آن سوی داستانی که بیان می‌شود، یعنی آن سوی روایت زمانی و علّی حوادث، به فرمی که درست کرده است، دست می یابد. یعنی داستان، چکیدهٔ محتوایی فرمی است که نویسنده اجزای آن را با مکانیسمهای فرم در اثر خود بیان کرده است. در فاصلهٔ آن چکیدهٔ محتوایی پیش خواننده، و لذت هنری بردن آن خواننده از اثر، آن مکانیسمها قرار دارد که موقع ساختن آنها نویسنده از داستان اتوماتیک، دور شده، و به آن حالت ضد اتوماتیک داده. آن حالت ضد اتوماتیک فرم است. خامساً نوشته چون باید طبیعی جلوه کند، حتا جایی که جریان سیال ذهن ظهور می‌کند، نویسنده با گذاشتن کیلومترشمارهای درونی در سفر درون، که بیشتر شبیه نوعی «فتیش»، نوعی صدا، نوعی جمله، نوعی چهره و حادثه است، اثر را دچار نوعی وسواس، نوعی «تیک»، نوعی لغوه می‌کند، که رجعت به آن روان را از حالت اتوماتیک درمی‌آورد و آن را به سوی حرکت نامنظم فرم می‌برد. یعنی حتا اگر در جریان سیال ذهن، نویسنده فرم نسازد، یعنی در جریان عادی ذهن دخالت فرمی نکند، هنری نیافریده است. گاهی چیزی که در ذهن خواننده به‌صورت داستان، یعنی سلسله مراتب زمانی و علّی حوادث درمی‌آید، این طور جلوه می‌کند که انگار قبلاً دقیقاً به‌همان ترتیب در ذهن نویسنده بوده است. چنین چیزی درست نیست، بلکه مقادیری حوادث پیش ادبی وجود دارد که تنها پس از عبور از خلال مکانیسمهای فرم، در ذهن خواننده بصورت داستان تلخیص می‌شود. ولی هدف فرم بالاتر از دادن این خلاصه است.

بطور کلی داستان، پیش متن، حوادث پیش ادبی وجود دارند. بیان آنها مطرح نیست، بلکه نوع بیان آنها مطرح است. خواننده فقط بداند که من از کلمهٔ «داستان» به‌صورتی که گلشیری از آن صحبت می‌کند، استفاده نمی‌کنم، به‌صورتی از آن استفاده می‌کنم که در قصه‌نویسی استفاده کرده‌ام، و به‌صورتی استفاده می‌کنم که توماشفسکی، اشکلوفسکی، پطروفسکی، تیتنیاتوف، و بعداً بسیاری از تئوریسین‌های جدید قصه، بویژه «تودوروف» بلغاری از آن استفاده کرده‌اند. بصورتی استفاده می‌کنم که در رمانهایم، بویژه «آواز کشتگان» و «رازهای سرزمین من» از آن استفاده کرده‌ام. یعنی داستان تا موقعی که توسط طرح و توطئه دگرگونی شکلی پیدا نکند، فرم پیدا نمی‌کند. با گلشیری سر اصطلاح دعوا ندارم. پس می گویم که گلشیری در بخش موفق آینه‌های دردار از تکنیک منبعث از بحثهای فرمی به‌صورتی استفاده کرده است که در طول این ده سال گذشته، هم در مباحث تئوریک بدان پرداخته شده، و هم در خود قصه و رمان‌نویسی معاصر. ولی چون ممکن است بحث راجع به این مقولات حمل بر خودمحوری شود، من حرفی را که زمانی او در ارتباط با «رازهای سرزمین من» راجع به «تریسترام شندی» زده بود، برمی گردانم به خود او، و می گویم که بخش اول آینه‌های دردار، یعنی پیش از بار یافتن ابراهیم به حضور صنم بانو، مو به مو، بر اساس تعالیم ویکتور اشکلوفسکی، و بر اساس نتایجی که او از مطالعهٔ دقیق طرح و توطئهٔ «تریسترام شندی» اثر استرن در حدود هفتاد و پنج سال پیش گرفته، نوشته شده است. این سخن گلشیری در یکی از مقالات اخیرش که بعد از فرضیهٔ نسبیت «اینشتین»، موقعیت رمان‌نویس هم عوض شده است، اگر در مورد دیگران درست باشد، لااقل در مورد این قصهٔ بخصوص گلشیری که شدیداً متأثر از ساختار «تریسترام شندی» دویست سال پیش است، درست نیست. مسئله این است که «استرن» موقع نوشتن «تریسترام شندی»، آنقدر جابجایی زمانی و مکانی ایجاد کرده است که درواقع باید گفت رمانش، رمانی است راجع به رمان‌نویسی. وقتی که داستان به حداقل تقلیل پیدا کند و طرح و توطئه به حداکثر قدرت خود برسد، ما با رمان دربارهٔ رمان و قصه دربارهٔ قصه سر و کار داریم. در اینجا فراموش نشود که داستان، یعنی سلسله مراتب زمانی و علّی حوادث. اشکلوفسکی، چنین چیزی را در «تریسترام شندی» دیده و آن‌را شرح داده است، یعنی ساختار طرح و توطئه چیست؟ یعنی وقتی ما کتاب آقای گلشیری را هم می خوانیم، یکی این است که آن را به‌صورت سلسله مراتب زمانی و علّی بخوانیم، یعنی به‌عنوان داستان که در این صورت باید آن‌را در سلسله مراتب زمانی و علّی، و جدا از سلسله مراتب نوشتاری و شکلی، بازسازی کنیم. در این صورت می گوییم: آدمی به‌نام ابراهیم از بچگی در کنار دختری به‌نام صنم بانو زندگی می‌کرد و عاشق او بود. صنم بانو، بعداً زن مردی شد به‌نام سعید ایمانی که





از دل به کاغذ

جواد مجابی
نشر قطره
چاپ اول ۱۳۶۹
۶۶۰ صفحه / ۳۶۰۰ ریال

از دل به کاغذ مجموعه داستانهای کوتاه جواد مجابی، شاعر، داستانویس، نمایشنامه نویس، روزنامه‌نگار طنز پرداز، نقاش و منتقد معاصر است.

این مجموعه که به دو بخش تقسیم شده است، کلیهٔ داستانهای کوتاه نویسنده را از آغاز فعالیتش در این زمینه تا سال ۶۹ (زمان چاپ کتاب) در بر می‌گیرد.

در بخش اول ۱۹ داستان می‌خوانیم که نخستین آن **مرگ در کاسهٔ سر** و آخرین آن **سنگ‌نشین** میمند است و بخش دوم که با داستان **غروب و شکوفه‌های عللو** شروع می‌شود دارای بیست و یک داستان است که آخرین آن **دیو جان** نام دارد.

انتظار می‌رفت با مقدمه‌ای کوتاه تاریخ نگارش یا نخستین چاپ داستانهای از دل به کاغذ و یا دست کم حول و حوش زمان نگارش آنها به خواننده معرفی می‌شد.

از جواد مجابی همین چندی پیش رمان **مومیایی** منتشر شد که در شمارهٔ آینده معرفی می‌شود.



سیب اتفاقی است که می افتد

به کوشش ضیاء الدین خالقی
انتشارات لک‌لک، ۱۳۷۱
۹۶ صفحه

سیب اتفاقی است که می‌افتد مجموعه‌ای است از شعرهای کوتاه ٤٥ شاعر معاصر. کوشش مؤلف برای گزینش و گردآوری شعرها ستودنی است، اما نه تنها شعر بسیاری از شاعران در این مجموعه نیامده بلکه در انتخاب شعر شاعرانی که هنوز در آغاز راه هستند و گاهی یکی دو شعر در برخی از نشریات به‌چاپ رسانیده‌اند، کمی گشاده‌دستی نشان داده شده است.

هرچند مؤلف در مقدمه‌ی کتاب اشاره می کند که: «... نخوانده‌های خوب بسیارند و خوانده‌های از نظر دور نگاه داشته شده هم شاید کم نباشند...» اما این اشاره و این که شاعران مجموعه‌ی اشعار خود را جهت استفاده در چاپ‌های بعدی کتاب برای مؤلف بفرستند، با این که از حسن نیت گردآورنده خبر می دهد، کافی نیست.

از جمله شاعرانی که شعرشان در این مجموعه آمده است می‌توان از منوچهر آتشی، هوشنگ ابتهاج، منصور اوجی، مسعود احمدی، بیژن جلالی، اسماعیل خویی، یدالله رویایی، اسماعیل رها، محمد زهری، کاظم سادات اشکوری، سهراب سپهری، احمد شاملو، شمس لنگرودی، عمران صلاحی، سیاوش کسرایی، منوچهر کوهن، فریدون مشیری، غلامحسین نصیری پور و... نام برد.

به تدریج در نتیجهٔ گرفتاریهایی که برایش پیش آمد، ساواکی شد، و ابراهیم به تدریج که بزرگ شد، به کار نوشتن پرداخت و قصهٔ کوتاه می‌نوشت. در جریان انقلاب، برخی از جلسات کانون در منزل او تشکیل می‌شد، و او که از زنش جدا شده بود، شبانه با زنی صحبت می‌کرد که بعداً با او قرار ملاقات می‌گذارد. این زن تکنیسین آزمایشگاه است و بعد معلوم می‌شود که شوهرش طاهر را رژیم شاه به‌عنوان چریک اعدام کرده است. در دیداری که بین این دو پیش می‌آید، کل داستان مربوط به اعدام طاهر و جریانهای مربوط به فرج در اختیار نویسنده گذاشته می‌شود، و در تلفنهای بعدی از او می‌پرسد، نوشته است یا نه، و او می‌نویسد. در سفری که برای ابراهیم پیش می‌آید، او در اروپا به قصه خوانی می‌پردازد، و همیشه در قصه‌هایش از زنی صحبت می‌کند که خالی در گوشه‌ای از صورتش داشته است. به او از طریق یادداشت اطلاع داده می‌شود که با شماره تلفنی تماس بگیرد. نهایتاً در پاریس معلوم می‌شود که کسی که از او می‌خواسته تماس بگیرد صنم بانو بوده، همان دختر کوچولوی دیوار به دیوار. راوی پس از خواندن قصهٔ طاهر و مینا، با صنم بانو قرارهایی می‌گذارد. او را می بیند و در آخرین دیدار، شب در منزل او می‌خوابد.

این داستان است به‌صورت استخراج شده از متنی که نوشته شده است. ولی این فرم ندارد. گلشیری کلیهٔ این پیش‌متن را درهم می‌ریزد، جا به‌جا می‌کند، هرکدام از حوادث کوچک و بزرگ را درون سلسله مراتب شکلی می‌برد، و روایتی خواندنی، منطبق با اصول فرم قصه نویسی، بویژه در هفتاد، هشتاد صفحهٔ اول به‌دست می‌دهد. از آنجا که گلشیری، با بهم ریختن روایت زمانی و علّی، و درست کردن زمانها و علتهای شکلی و طرح و توطئه‌ای دست به این کار می‌زند، کاری که دقیقاً هر قصه نویس خوب باید بکند، و از آنجا که این مجموع به ما لذتی می‌دهد که اگر روایت به صورت سلسله مراتب زمانی و مکانی ارائه می‌شد، آن لذت را نمی‌داد، ما این قصهٔ او را از نظر تکنیک کار بر کلیهٔ کارهای او از شازده احتجاب به بعد ترجیح می‌دهیم. و می‌گوییم که اگر همین مکانیسمها در بخش دوم نیز ادامه می‌یافت، ما با رمان سروکار پیدا می‌کردیم. این مکانیسمها موقعی، تقریباً پایان می‌یابد که لذت ناشی از کش دادن مسئله برای یافتن نویسندهٔ یادداشتها در هر مورد قصه‌خوانی در اروپا، از بین می‌رود و خواننده می‌فهمد که نویسندهٔ آن یادداشتها صنم بانوست. هیجان هنری متوقف می‌شود چرا که ساختار خطی، یعنی روایت زمانی و علّی، جای روایت طرح و توطئه‌ای و شکلی را می‌گیرد. و جز در یکی دو مورد، دیگر تکنیک، خود را برهنه نمی‌کند، آن مورد، مثلاً مورد پیدا شدن کتابهای توقیف شده توسط ساواک در منزل صنم بانو، و فلش بک مربوط به عرق‌خوری ابراهیم با سعید ایمانی در دوران نوجوانی است. پس از فروکش کردن مکانیسمهای عقب‌اندازی، من فقط تأسف خوردم. این را به صراحت بگویم که در بخش اول، گلشیری عملاً از مکانیسمهایی استفاده کرده است که «استرن» در تریسترام شندی، و «داستایوفسکی» در برادران کارامازوف و ابله از آنها استفاده کرده‌اند، و باز به‌صراحت بگویم علت استقبال مردم در همین حوزهٔ کوچک رمان دههٔ شصت، از «رازهای سرزمین من» دقیقاً همان مکانیسمهای عقب‌اندازی فرم‌سازی در رمان بوده است. در هر جایی که رمان نویس حرفهٔ دقیق خود را به‌عنوان فرم دهنده و تکنیک‌آفرین بلد باشد، لذت هنری وجود دارد، و در هرجا که این فرم‌سازی و تکنیک‌آفرینی وجود نداشته باشد، لذت هنری وجود ندارد.

طرح و توطئه با تدابیر خاص خود روایت را از پروسهٔ «بیگانه گردانی»[16] می‌گذراند. پس طرح و توطئه درواقع، شکل بیگانه شدهٔ روایت است. در آن ترتیب طبیعی مقولات بهم خورده و ترتیب هنری در برابر خواننده نشانده شده است. تدبیر ادبی برای آن است که خواننده متوجه آن شود، یعنی خواننده بفهمد که طرف او، نویسنده، فرم بکار می‌برد تا او هیجان هنری پیدا کند و به همین دلیل ادراک هنری کند پیش می‌رود تا خواننده ادراک هنری خود را تیزتر کند. وسط جلد چهارم تریسترام شندی ما در روز اول زندگی شخصیت هستیم ولی دهها مقوله از زندگی او و آدمهای دیگر بیان شده است. مثلاً فصول ۱۸ و ۱۹ یکی از جلدها بعد از فصل ۲۵ گذاشته شده، این جا به‌جایی زمانی و مکانی، دقیقاً آن چیزی است که گلشیری در بخش اول روایت هنری خود انجام داده است. این جا به‌جایی زمانها به دلایل هنری اتفاق افتاده است. گلشیری تعدادی از معلولها را قبل از علتها داده، دو زمان را چنان بهم نزدیک کرده، که در ابتدا ما به هردو بیگانه‌ایم، زمان فرودگاه لندن، و زمان نگارش کتاب، موقعی که قاعدتاً، بعدها معلوم می‌شود، مینا هم نگران کتاب بوده است. یعنی گلشیری فرم را بی‌قاعده کرده تا بی‌قاعدگی فرم را به‌عنوان فرم هنری موتیفهای بهم چسبیده ارائه دهد. در واقع آنچه استرن دربارهٔ تریسترام شندی می‌گوید، دقیقاً دربارهٔ بخش اول کتاب گلشیری صادق است: «از همان آغاز، اصل کار و بخشهای ماجرایی آن را با چنان قطعات متوقف کننده‌ای ساخته‌ام، و چنان حرکات انحرافی و حرکات پیشرونده (digressive and progressive) را، چرخی لای چرخی دیگر، ترکیب کرده‌ام که سراسر دستگاه بطور کلی به‌حرکت خود ادامه داده است و می‌تواند تا چهل سال دیگر ادامه یابد.» در تریسترام شندی تا آدمهای قصه برسند به پاگرد دوم فصلهایی نوشته شده، به همین دلیل استرن می‌گوید که ممکن است تعداد فصلها به تعداد پله‌ها باشد. به‌همین دلیل موتیفها به‌صورت متقاطع ظاهر می‌شوند. چند بار بصورت حرکت به‌جلو و قطع شدن، و چند بار به‌صورت حرکت به عقب و قطع شدن.

اشکلوفسکی می‌گوید غرض نشان دادن «عدم استمرار» است. غیر عادی بودن نقشه و نظام اثر، آن را به سوی هنر می‌برد. طرحی که در بالا برای رمان تریسترام شندی، با استفاده از آرای اشکلوفسکی کشیدم، دربارهٔ بخش اول کتاب گلشیری هم صادق است. به‌همین دلیل گلشیری



هم تکنیک و هم جهان‌بینی خود را مدیون دیگران است. گلشیری نیز از موقعیتهای متقاطع استفاده کرده است17. قصه می‌خواند و پروسهٔ نوشتن آن‌را هم به‌عنوان یک قصه می‌نویسد، و مدام حوادث را با حوادث بظاهر فرعی، که بعداً معلوم می‌شود جزو حوادث اصلی هستند، قطع می‌کند. قصه‌ای نوشته شده است که نوشته شدن آن نوشته می‌شود. به‌همین دلیل پارانتزهای باز شده، خواه به‌دلیل فلش بکها و فلش فورواردها، و خواه به‌دلیل برخورد با آدمهایی که در روبرو هستند و یا تلفن به ایران، و یا در ایران، تلفنهای مینا، همه تکنیک را، تکنیک آفریدن قصه را، بیان می‌کنند تا آن چیزی که محتوای اثر ممکن است خوانده شود. آن کسی که دست در زیر چانه زده، در سالن نشسته، معرفی نمی‌شود، پله به پله هویت او در ابهام برده می‌شود. تا بعد ناگهان او را با فلش بک قصه‌ها و فلش بک کتاب برساند به مبدأ زندگی راوی. و از اینجاست که مسئلهٔ ارائهٔ جهان‌بینی از طریق فرم مطرح می‌شود.

کوشش برای پیدا کردن معنی فرم در قصه با کوشش برای پیدا کردن معنی آن معنی یکسان می‌شود. ایکاش این کوشش در پنجاه شصت صفحهٔ آخر هم پیش می‌آمد. و امیدوارم در کتابهای بعدی گلشیری پیش بیاید. مسئلهٔ رمان نامیدن یا رمان ننامیدن این کتاب چندان اهمیتی ندارد. مسئلهٔ خواندن آن از درون و قرار دادن آن درون تئوریهای شکلی و قرار دادن آن در چارچوب تحولات رمان این ده دوازده سال گذشته اهمیت بیشتری دارد[۱۸].

گلشیری در چند قدمی رمان ایستاده است.

۷۲/۲/۱۵ تهران



۱۲. نگاه کنید به «داستانهای معاصر و ایرانیان»، آدینه، شمارهٔ ۷۱، خرداد ۷۱.

۱۳. مصاحبه با هوشنگ گلشیری، آدینه، شماره ۵۱-۵۰، مهر ۶۹.

۱۴. نگاه کنید به آواز کشتگان از رضا براهنی، ص ۲۱۲، که در آن به جملهٔ «زبان، خانهٔ هستی» است با دیدگاهی زاویه‌ای نگریسته شده، یعنی چون آن حرف کهنه شده، کلیشه را نوشتهٔ نویسنده تکان داده به سوی دیگری که همان جهت خود رمان است، برده است. گلشیری، «خانهٔ زبان» را تقریباً دست نخورده، به‌نام خود به ثبت داده است. و می‌گوید: «تنها ریشه‌ای است که دارد.» و آیا این منافاتی با این ادعای گلشیری ندارد که نویسنده باید جهان‌بینی داشته باشد و تکنیک و جهان‌بینی‌اش مال خود او باشد، و نه مال دیگری؟

۱۵. نگاه کنید به کیمیا و خاک، و نیز توضیح رضا براهنی دربارهٔ رازهای سرزمین من در همان مقالهٔ آدینه، شمارهٔ ۵۲. گلشیری در مهر ۶۹ در ارتباط با رازهای سرزمین من از «استرن» و ساختار «تریسترام شندی» حرف زده است.

16. estrangement

اصطلاحی است که تودوروف در مقابل Ostranenie، که کلمه‌ای روسی و به‌معنای «بیگانه گردانی» است گذاشته است. دیگران در زبان انگلیسی، برای کلمهٔ روسی فوق، که اشکلوفسکی از آن استفاده کرده است، Defamiliarization را گذاشته و آن‌را در فارسی به آشنایی‌زدایی ترجمه کرده‌اند. من اصطلاح اشکلوفسکی-تودوروف را می‌پسندم، و ترجمهٔ آن را آورده‌ام. نگاه کنید به کیمیا و خاک.

۱۷. نگاه کنید به:

1. *Russian Formalism*, edited by Stephen Bann and John E. Bowlt (Scottish Academic Press, Edinburgh, 1973)

2. Russian Formalism Criticism, *Four Essays*, translated and with an introduction by Lee T. Lemon and Marion J. Reis (university of Nebraska Press, 1965)

۱۸. علاوه بر تکنیکهایی که برشمردم، گلشیری از تکنیک «توازی‌سازی» parallellism، به‌صورت دوشادوش هم بودن یک یا دو جریان روایتی، از تکنیک قصه در قصه، از تکنیک «کلک زدن» که خودش در آغاز روایت از آن اسم می‌برد، از تکنیک تکرار، مثل تکرار «چوخا» در وجود چریکها در روایت مینا، تکرار آینه‌های دردار در مورد مینا و دادن آینهٔ دردار به صنم‌بانو، و تکرار بید، که بیشتر یادآور تکنیکهای تکرار در رمان دههٔ شصت و تکنیکهای تکرار در بخش «مالی» اولیس جویس [«آری گفتم آری»] و تکرار شعر شکسپیر در خانم دلوی، اثر ویرجینیا وولف، و تکرارهای بوف کور؛ و تکنیک استحاله و ادغام، بردن آدمهای یک‌قصه درون شخصیتهای قصهٔ دیگر و نهایتاً درون کل قصه استفاده کرده است. و از تکنیک پلکانی و یا نردبانی استفاده کرده است. بعضی از این تکنیکها را اشکلوفسکی توضیح داده است در ارتباط با تریسترام شندی. بعضیها را ما اضافه کردیم تا نحوه‌های تأثیرگذاری در رمان فارسی و رمان جهان بر رمان فارسی روشن شود. این را هم اضافه کنیم که نوشتهٔ اگر شبی از شبهای زمستان مسافری، اثر ایتالو کالوینو، به ترجمهٔ خانم لیلی گلستان، که در آن مسئله قصه در قصه به جدیدترین صورتش آورده شده، بر روایت گلشیری شدیداً تأثیر داشته است. این رمان در بهار ۶۹ در آمده است. [از دکتر الهی که مرا به‌یاد این رمان انداخت، متشکرم. ر.ب.]

شکوفهٔ حیرت
محمود کیانوش
آگاه- چاپ اول ۱۳۷۱
۵۶۶ صفحه- ۵۰۰۰ ریال

شکوفهٔ حیرت با جلد گالینگور و عنوان طلاکوب، همراه با مجموعه‌های دیگر کیانوش شبستان، ساده و غمناک، شباویز، ماه و ماهی دو چشمهٔ باد، آبهای خسته، خرخاکیها، یونجه‌ها و کلاغها، کتاب دوستی و کجاست آن صدا؟، را چندی پیش انتشارات آگاه منتشر کرده است.

از محمود کیانوش، شاعر، نویسنده و مترجم پرکار که برای کودکان نیز اشعار زیبای بسیاری سروده که برخی از آنها در حافظهٔ چند نسل حک شده است، سال گذشته نیز دو مجموعهٔ برگزیده شعر کودکان در سری آثار کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان منتشر شده.

از کیانوش در زمینهٔ داستان منتشر شده است: در آنجا هیچکس نبود، مرد گرفتار، غصه‌ای و قصه‌ای، آینه‌های سیاه، حرف و سکوت، و بلا آمد و شفا آمد، علامت سؤال، (نمایشنامه)، غواص و ماهی، دو طاس و ماهی، برف و خون با نام مستعار دیگنوده آلابانتزا.

همچنین ساقی، جام را پر کن به زبان انگلیسی.

در زمینه نقد ادبی نیز از محمود کیانوش منتشر شده است: بررسی شعر و نثر فارسی معاصر، قدما و نقد ادبی، شعر کودک در ایران، نظم، فضیلت و زیبایی، ملاحظه و مکاشفه در شعر ماصر، بررسی نمایشنامه‌های اکبر رادی، نگرشها و دریافتها.

محمود معتقدی

نقد جهان تجربه‌ها به‌کجا می‌رود؟

قفس شطرنج

مسعود خیام

انتشارات روشنگران- چاپ اول ۱۳۷۱

۱۳۶ صفحه- ۱۸۰۰ ریال

نگاهِ دل یا چراغ خرد؟ کدام‌یک رستگاری انسان اینجا و اکنون را ممکن می‌سازد؟

ساختار درونی قفس شطرنج بر بنیاد چنین پرسشی بنا نهاده شده است. در این اثر به دو نوع تفکر رایج در خصوص جهان هستی می‌رسیم. نخست، طرح اندیشهٔ ارسطوئی و خردمندانه نسبت به انسان و ارزشهایش، دوم، طرح دیدگاه اشراقی و افلاتونی نسبت به عواطف و درونیات آدمی در عرصهٔ زندگانی.

قفس شطرنج درواقع فرصتی است برای بازنگری این تقابل، که ابزار کالبدشکافی آن بر صفهٔ پرسشهای فلسفی و به‌شیوهٔ هستی‌شناسانه طراحی گردیده است. در این اثر، جهان انسان امروز همانند باغ‌وحشی بزرگ ترسیم شده که در دل آن، قفسی به گستردگی بشریت جای گرفته است و این‌بار برخلاف معمول، انسان جای حیوان را می‌گیرد و در درون قفسش چونان عرصهٔ خانه‌های شطرنجی، وظیفه‌دار کشمکش‌های حیات خویش می‌گردد، و بیرون از قفس، حشرات به نگهبانی مشغول می‌شوند، تا راه هرگونه فرار را ببندند، اما

«[شاه سیاه شطرنج] در آخرین اقدامش برای خروج فقط معدودی را با خود برد، فرار موفق شد. با آن که از قفس بیرون رفته بود. اما جز خودش هیچ‌کدام جرات نکردند قدم از قدم بردارند و تمامی مساعی او برای تشجیع دیگران بی‌نتیجه ماند. هیچ‌کدام جز یک نفر جرات دور شدن از قفس را نداشتند ترجیح می‌دادند به‌داخل باز گردند یا همان‌جا بمانند. به سه راهی انتخاب رسیده بود. یا باید همراه آن یک نفر می‌رفت یا باید با بقیه می‌ماند یا تنهایی می‌رفت. تنهایی را انتخاب کرد. به‌آن یک نفر آنچه می‌توانست (گفت نه) داد، علامتش را عوض کرد. رخ را به او داد. سفر به‌خیر گفت و خود به خط مستقیم و پشت به قفس به‌راه افتاد» (ص ۲۳).

چیزی نمی‌گذرد که رخ با پیاده‌ای همنفس می‌گردد و وی را تا حد یک فرزین مونث کمال می‌بخشد و همراه با اسب به سمت وادی طلب و رسیدن به گامهای شش‌گانه، راهی می‌گردد. قفس شطرنج فریاد انسان درگیر امروز را به‌گوش سکوت می‌رساند و از دغدغه‌هایی از نوع «عشق، امید، زبان، خدا، متافیزیک، دروغ، وحدت، فیزیک، کثرت» و بسیاری از مفاهیم دیگر، سخن می‌گوید. دو عنصر انسانی، در کسوت زن و مرد (پیاده و رخ)، بازیگر چنین عرصه‌ای هستند. زن پیوسته می‌پرسد و مرد همواره پاسخ می‌گوید. گویی هرکدام از سرشت و سرنوشت جنس خود خبر می‌دهند که در دایرهٔ قسمت به‌کدام اعتبار، اعتلاء یافته‌اند.

قفس شطرنج از انسان درخطر می‌گوید و از تفاوتهای زیست‌شناسانه تا امتیازات اجتماعی آدمی، نشانه‌های فراوانی بدست می‌دهد، که شیوهٔ نگریستن در اولی بصورت میکرو است و در دومی به‌گونهٔ ماکرو تجلی می‌یابد.

باری، بازیگرانی چون رخ، پیاده و اسب، هرکدام با توجه به ظرفیت‌ها و قابلیت‌های فردی خود، «منطق





خاصی را بر دوش می‌کشند. رخ = نشانهٔ مردانگی و اقتدار. پیاده = نشانهٔ زنانگی و عاطفه. اسب = نشانهٔ ایثار و عمل. که این هرسه، برای پیروزی سپیدی بر سیاهی، پا در رکاب یکدیگر، وادیهای گوناگونی را پشت سر خواهند گذاشت.

خوانندهٔ مشتاق، در این سفر، از پی سرچشمه‌های پرسش و پاسخ چونان ناظر بی‌طرفی، گام در جبهه‌های مختلف می‌نهد، تا شاهد سرنوشت جنگاورانی باشد که شکست و پیروزی‌شان در گرو شرایط دشوار زمانه و نیروهای مرموز قرار گرفته است. برای رسیدن پیاده به پایان خط و رسیدن به سرچشمه قدرت.

در قفس شطرنج از یکسو شک و علم زدگی حضور دارد و از سوی دیگر، عرفان و دل‌آگاهی در آن موج می‌زند. رهرو از خود می‌پرسد: پس راه میانه را در کجا می‌توان طلب کرد؟

مردم به‌اعتبار دانش و اطلاعات به‌توضیح جهان و قوانین آن می‌پردازد و راه رسیدن به مقصود را در پرتو انوار خرد می‌بیند، و زن که اسیر گوهر حس و عاطفه است، در پی رسیدن به خدا و آب، از سنت و مهربانی، مدد می‌جوید. بی‌گمان، نگرش مرد در آخرین «گام» این سفر مخاطره‌آمیز خطاب به زن شنیدنی است:

«قرار نیست هرچه را می‌بینی، به زبان آوری، تو در گام نهایی هستی و هدیهٔ هویدا کردن اسرار، سربلندی دار نیست، چوب چربی است درخور سوختن» (ص ۱۱۸)

از سوی دیگر، زن در دفاع از پایگاه عاطفه، اصرار می‌ورزد که:

«ما در طول تاریخ دیدیم که کاری از قهر قهرمانها برنیامده، باید به مهر مهربانان امید داشت» (ص ۱۲۰)

باری، در این رویارویی اندیشه و عاطفه، منطق مرد، همواره برتری خود را بر کرسی می‌نشاند و از موقعیتی دم می‌زند که در آن، غایت هنر به گونه‌ای «ایدئولوژیک» و چه بسا زیبا توجیه شده است:

«اوج هنر آن است که غمبارترین قصه را، قصه انسان را، بگویی، اما خواننده را نگریانی. روزگاری که اثر هنری باید کار تعزیه را نیز انجام می‌داد گذشته است. امروزه اثر هنری قبل از گریه باید اندیشه بیاورد» (ص ۱۲۰)

آری، پس از طی طریق فراوان و طرح تناقضات گوناگون، سرانجام، اسب با نجات دادن پیاده از مهلکهٔ رودخانهٔ خروشان، خود طعمهٔ آب می‌شود و رخ که شاهد ماجراست، به توجیه مرگ وی می‌پردازد و قابلیت فردیش را در راه اعتلای قابلیت جمعی می‌بیند و گوشش را از ناله‌های زن (پیاده) فرو می‌بندد و حکم می‌راند که رهروان، راه را تا غایت مقصود ببُرند. اما رود خروشان و سرکش اجازهٔ عبور به دیگران نمی‌دهد پس تمهید دیگری باید اندیشید! به پر سیمرغ متوسل می‌شود و با زن، بسوی آسمان پرواز می‌کند. در این وادی، سخن مرد، زن را به اطاعت فرا می‌خواند:

«باید بلند شویم، تا این ابرها به‌هم نرسیده، کار را به‌انجام برسانیم. در غیر این‌صورت ماییم و خوان هفتم» (ص ۱۲۸)

در اینجا تلفیق سطوره و عرفان راز پیروزی انسان بر اهریمن را این‌چنین روایت می‌کند: «از دور صدای طبلهای پیروزی به‌گوش می‌رسید»، هرچند از اردوی دائش کشته‌شدگان گرانقدری چون: فرزین و رخ و فیل بر زمین فرو افتاده‌اند. دیگر شکی نیست که انجام بازیهای «اندیشگی» آن شاه‌سیاه‌شطرنج به بار می‌نشیند و «در نبردی که میان انسانهای داخل قفس با حشرات محافظ بیرون قفس درمی‌گیرد، سرانجام انسان پیروز می‌شود». اما براستی، عرصهٔ زندگانی همچون میدان شطرنج، عرصهٔ بازی ارزشهاست؟ و آیا آدمها نیز چون مهره‌های شطرنج در این بازی، براحتی می‌توانند بخت خویش را بیازمایند؟ اما گویی دور و تسلسل و حیرت آدمی را پایانی نیست و فاجعهٔ تکرار و تکرار پیوسته به‌وقوع می‌پیوندد و انسان، در میان دانش و عواطف خویش در گذر است. گویی می‌رود و می‌آید و یا می‌آید و دگربار می‌رود. قفس شطرنج در طرح این مقوله، سهل و ممتنع پیش می‌رود!

□□□

و اما، دربارهٔ ساختار بیرونی قفس شطرنج باید گفت: نوع کار و استفاده از نشانه‌های تصویری در ارائهٔ یک داستان علمی-تخیلی، کاری است تازه و زیبا. اما واقعیت دنیای داستانی به ما می‌گوید، هرکار داستانی مصالحی دارد که این مصالح باید از جوهرهٔ کار خالی نباشد. در قفس شطرنج همهٔ عوامل داستانی گویی بجا و به‌موقع به‌کار گرفته نشده‌اند و توصیف و تخیل پابه‌پای هم پیش نمی‌روند، از طرفی زبان سنگین و گاه علمی، از طعم داستان می‌کاهد. چهره‌ها در سایهٔ گفتگوهای فیلسوفانه و گاه خشک، چنان که باید دم دست و آشکار نیستند. هیجان لازم، گریبان خواننده را آن‌طور که باید نمی‌گیرد. درنتیجه فضای حاکم، خلوت کافی به خواننده نمی‌بخشد. البته اینجا و آنجا طنز گزنده‌ای گاه احساس می‌شود که وجدان بشریت را به سخره می‌گیرد. بهره‌گیری از نشانه‌های تصویری کار بهنگام و ارزنده‌ای است، اما گاهی تکرار و تداخل و یا همانندی گفتگوها، ذهن خواننده را خسته می‌کند. به‌علاوه حضور فراوان گفتگوها، این اثر را به ساختاری نمایشی نزدیک کرده و خواننده جراین کار را در حوزهٔ دیگری تعقیب خواهد کرد. خط داستان به‌طور افقی جریان دارد. و بافت کلمات و جملات نشانهٔ آگاهی نویسنده از علوم و مسایل روز، به‌خصوص متون علمی و عرفانی است که این امر خود بخود بار اطلاع‌رسانی کار را فراوان کرده است. ماحصل، باید گفت: قفس شطرنج آنسوی نیک و بد جهان هستی را به پرسش گرفته است. از طرف دیگر، از دانش تا عرفان و از کثرت تا وحدت زمینه‌های اندیشگی این اثر داستانی است که ژانر مخصوص به‌خود را داراست.

اما خواننده در پایان کار این پرسش را بار دیگر در خود مرور می‌کند که: از انسان خودمند تا انسان دردمند چقدر فاصله می‌تواند باشد؟ براستی جهان تجربه‌ها به‌کجا می‌رود؟ 



دائو، راهی برای تفکر

(بر گردان و تحقیق دائو ده جینگ)

ع. پاشایی

نشر چشمه. چاپ اول، تهران ۱۳۷۱

۶۳۸ صفحه، ۶۰۰۰ ریال

دائو ده‌جینگ متن مقدس دبستان دائو است و از برهم آمدن دو دفتر سامان یافته. در باور چینیان دائو ده‌جینگ سروده‌ی لائو دزو عارف است که «برای سازگار کردن زندگی روی زمین انسان با زندگی و قانون عام یعنی دائو» کوشیده است، اما از راهی شهودی.

این متن مقدس از هشتاد و یک سرود شکل گرفته و به باور کارشناسان، این از سر تصادف نیست و ریشه در تقدس اعداد دارد.

در متن حاضر هر سرود [یا به گفته‌ی مترجم: دفتر] به چهار بند بخش می‌شود.

یکم: برگردان پایه است که بر اساس گزارش جانگ جونگ‌یوان از دائو ده جینگ سامان یافته است.

دوم: برگردان آزاد که برگردانی از وای دائوست و «واقعاً ترجمه‌ی آزاد نیست بل که مترجم فقط گاهی خود را از قید ترجمه‌ی لفظ به لفظ خلاص کرده و کوشیده میان بندهای گوناگون نوعی پیوند مفهوم‌تری ایجاد کند و هر دفتری را به شکل به هم پیوسته و نه به‌صورت جمله‌های نه‌چندان به‌هم وابسته ارائه دهد.»

سوم: برگرادن‌های دیگر است که شامل برگردان‌های دیگر دائو ده جینگ، است که در مواردی با برگردان پایه دارای اختلاف است. «ترجمه‌ی فارسی این بخش لفظ به لفظ است بی هیچ دستکاری و پرداختی، معانی چند گانه و گاهی مختلف واژه یا واژه‌ها بنیادی هر دفتری از برگردان‌های چند گانه نقل می‌شود یا ترجمه‌های متفاوتی از سطری یا بندی و گاهی تمام یک دفتر آورده می‌شود.»

واپسین بخش: تفسیر است، که چکیده تفسیرهای جانگ جونگ یوان است که در این تفسیرها «او به نسخه‌ها و ویرایش‌های مختلف و شروح معتبر کهن و نو چینی، خاصه بودایی چینی توجه دارد»

پیش از این نیز برگردان‌های دیگری از دائو ده جینگ به فارسی منتشر شده است که در یک مورد تحسین مترجم حاضر را برانگیخته است.

علیرضا دولتشاهی

باشگاه ادبیات

نقد

تغزلی زیبا و نافرجام

هشتمین روز زمین
مجموعه‌ی داستان
شهریار مندنی پور
انتشارات نیلوفر
۱۳۷۱

مندنی‌پور نویسنده‌ای است خلاق که او را باید در کلیتِ داستان‌هایش شناخت، داستان‌هایی که در مجموع جهانی خاص را به وجود می‌آورند؛ و این وحدت حیات ویژگی آثار ادبی او است. مضمون‌هایی که از **سایه‌های غار** شروع شده و در **هشتمین روز زمین** ادامه می‌یابد.

در **هشتمین روز زمین** انسان به دنبال تسلایی به قعر تاریخ پناه می‌برد، چیزی نمی‌یابد، به عشق گریز می‌زند، سترون است، در راه رهایی انسان‌ها گام برمی‌دارد ناچار چون حیوانات به تنازع بقا تن می‌دهد، به مناسك پناه می‌برد تا با واقعیت‌ها مقابله کند ولی مفری نیست، و ناچار هشتمین روز زمین را ادامه می‌دهد...

در داستان **سنگ** نخستین داستان کتاب با دنباله‌ی نثر اداری داستان «سایه‌ای از سایه‌های غار» سرو کار داریم. کند و کاوی تاریخی در اعماق، و نقبی در سنگ و جالب اینکه یکی از شخصیت‌های سنگ ـ آقای «هخامنش» ـ با «فروانه» شخصیت «سایه‌ای از سایه‌های غار» هم مکاتبه دارد. «هخامنش»، «مهرگیاه» و «راوی» سه ضلع یك روایتند، همپای تکامل شخصیت راوی، دو نفر از بین می‌روند، هم او که معتقد است دفینه‌ها باید همچنان زیر خاك بمانند و هم او که بر آن است که همه را بیرون کشد، و در آخر فقط راوی موذی و به ظاهر بی‌طرف است که گویی جاودانه می‌ماند ـ مانایی کار هنری ـ چنانکه خود می‌گوید *متاسفانه من صاحب اولاد نمی‌شوم، تنها فرزند من همین کار است... اول چند صفحه بیشتر نبوده، با مشقت روز به روز پرداختمش، تربیتش کردم تا به اینجا رسیده* (ص ۵۴) ... تنها فرزند نامیرا و مانا کار هنری است.

داستان **هشتمین روز زمین** داستانی است که از نظر ساختاری، با اشارات مکرر به هذیان‌ها و اوهام درون ذهن راویان، یکی از خوش‌ساخت‌ترین داستان‌های این مجموعه محسوب می‌شود. سه راوی مختلف داستان اعترافات خود را بازگو می‌کنند، راویانی که می‌کوشند از اتهام بگریزند... و برای مخاطبی دیده‌ها و شنیده‌های خود را توضیح می‌دهند... زمان‌ها در هم ادغام می‌شوند و فضایی پر تردید به وجود می‌آورند... گویی بنیاد همه چیز بر آب است و فقط ذهنیت آدم‌ها و ساختار داستان است که لایه‌های زیرین را در می‌نوردد تا نمادی باشد از تنازع بقای انسانی در جهانی ددمنش...

داستان **سارای پنجشنبه** تغزلی است زیبا و بی‌فرجام از ورای ذهنیتی نشسته پشت شیشه‌ی مه گرفته‌ی پنجره، درباره‌ی مردی که پاهای خود را از دست داده است و تصورات ذهنی خود را از زنی که دوست می‌داشته بازگو می‌کند و حالا نام همه‌ی زنان برای او «سارا» است، مادر ـ معشوق و دختری سه ساله: چرا که روحی و جسمی سترون است: مردی که اول پاهای خود را از دست داده و حالا دلبستگی‌هایش را یکی یکی از دست می‌دهد و با جهان هراس‌انگیز و پر از ترس و ناامنی تنها مانده است: *من از پنجره‌ی چوبی کلبه به بیرون نگاه می‌کردم. چند مرد به‌دنبال مادیانی که تابوتی روی پشتش بسته بودند در جاده می‌رفتند... و من گفتم: «دلم می‌خواهد همیشه اینجا زندگی می‌کردیم... نه کسی می‌آید و نه کسی می‌رود* (ص ۹۰) مکان و زمان داستان چون توهمات زن، گویی فقط در ذهن وجود دارد. «سارا» داستانی ذهنی ـ روان‌شناختی‌ست با فضایی وهمناك و تعریف و توصیف‌هایی در خدمت ساختاری متناسب با ذهنیت شخصیت داستان.

داستان **هنگام** از یك بحران آغاز می‌شود، غریبه‌ای فراری چون *هیچ جایی نیست، زمین فرو می‌بلعد، دریا امان نمی‌دهد و انسان خیانت می‌کند* (ص ۱۰۷) به قریه‌ی «هنگام» پناه می‌آورد و در آب انباری پنهان می‌شود. بابای زار





○ هشتمین روز زمین خوش‌ساخت‌ترین داستان این مجموعه است.

○ نویسنده چنان شیفته‌ی مناسک و مراسم جنوب می‌شود که به گزارش‌نویسی می‌رسد.

○ اراده‌ی برخی عناصر در تضاد با واقعیت‌های آشنای جنوب واقع می‌شود.

○ صدای نویسنده نوید روشنی به جهان می‌بخشد.

○ «سارای پنجشنبه» تغزلی است زیبا و بی‌فرجام.

او را مرغوای بدبختی‌ها و نابسامانی‌های مردم آنجا و مرکب بادها می‌داند. ملتقای این دو داستان «اویس» است، شخصیتی که چون حافظه‌ی قومی در «هنگام» پرسه می‌زند و به گذشته و حال هنگام را برای ما باز می‌نمایاند... نویسنده زیرکانه سه داستان را در نقطه‌ی حال تلاقی می‌دهد؛ داستان گذشته‌ی مرد در شهر، گذشته‌ی هنگام و وقایع حال آن به ترفندی در هم تداعی می‌شوند *دلم می‌خواست بفشارمش، مثل یک خوشه‌ی انگور بچلانمش توی دهانم، دلم می‌خواست حتا اگر به محض رسیدن به حلقم خاکسترم کند ده‌ها سالش را توی مشت بگیرم و شیره‌اش را بمکم؛ این زمان ملعون را که برای حادث کردن حادثه‌ای، خیلی وقت تلف می‌کند... ولی تو چه حقی داشتی که من هشت سال به دنبالت میان ساروج و برج بگردم* (ص ۱۱۹) *همین است که حالا می‌خواهم تصرف کنم همین‌جا را که سهم من است که آن روز نگرفتم حصه‌ام را از ارگ... و از چاه میان صحنش که چرخی پوسیده، بی‌طناب و دلو داشت* (ص ۱۵۸) و با همین تصویرهاست که نقطه‌های ذهنیِ تلاقی خطوط داستان ساخته می‌شود و غریبه در زمان به عقب می‌رود و به موجودی آبزی تبدیل می‌گردد، موجودی دوزیست... *آب اصل و به آب‌های گذشته واصل شدن*. نویسنده با کاوشی زیرکانه در لایه‌های ذهنش و با جریان سیال ذهن، تاریخ سال‌ها را ورق می‌زند و حافظه‌ی قومی‌اش را بر می‌تاباند...

دلمشغولی نویسنده در این داستان بیشتر دنباله‌ی داستان گویی گذشته‌ی او است، تصویر شرایط ناهنجار آدمیانی که در وضعیتی هولناک و مضطرب می‌زیند، در ورطه‌ی روحی عظیمی افتاده‌اند و دنبال پناهگاهی می‌گردند تا از این وضعیت برهند. زار می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای چنین ذهنیتی و ساختاری باشد، افسوس که نویسنده در آنجا که مردم‌شناسانه می‌خواهد مناسک و مراسم جنوب را با تاریخ بیامیزد و برآیندی از مسایل مشترک در طی قرون و اعصار بدهد تا هنری همه زمانی بیافریند، چنان شیفته‌ی مناسک و مراسم می‌شود که در لحظاتی به نوعی گزارش نویسی می‌رسد ــ به ویژه در مورد شخصیت «علوان» ــ و از واقعیت داستانی دور می‌شود؛ یا در مورد اسم «هنگام» (که نام مکانی است واقعی و بیرون از جغرافیای افسانه‌ای) و خواه ناخواه برداستان سنگینی می‌کند، اداه‌ی برخی از عناصر نیز هر چند هم که در خدمت فضاسازی داستان بهره‌برداری شده باشد در تضاد با واقعیات آشنای جنوب واقع می‌شود (مانند مشک آب به جای کوزه‌ای که در جنوب رسم است و یا وجود سیرسیرک‌ها...) و واپسین نکته: فضای داستان‌های مندنی‌پور، در کل تیره است با این همه انگار صدای نویسنده از ورای اضطراب‌ها و تلواسه‌هایش نوید روشنی به جهان می‌بخشد، گوییا در ورای «سرزمین هرز» او راه رهایی از روزمرگی زمین وجود دارد، با بازگشت به انسان، که انسان مرکز جهان اوست: *حرف بزن بلندای صدای انسانی که بی تو دنیا بی کسالت و استنتاج است... من چه خیال می‌کردم از آن همه خیال بلوایی ویرانگر که تباهی را می‌پنداشتم و یأسم را امید همگان در حالی که این است که ابدی است و من نمی‌دانستم که ابدیت به ازل می‌پیوندد وقتی که آدم قرار سکون را ابداع می‌کند همه جای شدن [،] ولایتغیر خود را از سنگ بیرون می‌کشد* [سیال ذهن] (ص ۱۵۶)

در نهایت مندنی‌پور در مقوله‌ی زمان به تلاشی موفق دست زده است، فرازمانی و چشم‌انداز عمقی از زمان، همه جا حضور دارد... و از سِفر تکوین تا سَفر هجرت: *آدم سر راهش به سراندیب، اینجا را نفرین کرده* (ص ۱۳۲) تا هشتمین روز زمین که *دنیا دارد خاک می‌شود، آب خاک می‌شود، هوا خاک می‌شود...* (ص ۱۴۹) حرکتی از زمانی ذهنی، تا سیال زمان و تا اکنونی که در اینجاست، در نقطه‌ی تلاقی گذشته و حال و آینده:

ای مرداد مرده، چقدر گذشته اینجا؟ من از آن وقت که داشتم فکر می‌کردم، تا حالای بعد هم نگاه می‌کرده و روز هنگام آغاز شده بود و تا تابش ظهر انگار هزار سال طول کشیده که این زن از آن سوی میدان آمده است با گام‌های صریح ران‌های نیرومندش در قبای صورتی [سیال ذهن] (ص ۱۶۵)

و تاریخ تشنگی را می‌گوید: *... کِی بود که دویدم در خیابانِ همهمه و ناباوری و روزنامه را سر دست تکان دادم که قزاق رفت زیرا که ارگ‌های بی‌پاسبان و خیال و رؤیاهای نادانی. گرما می‌آید و تشنگی مرداد. ای مرداد مرده، چقدر گذشته اینجا؟... و آدم به جست و جوی آب می‌رود* (ص ۱۶۵) و از تناسخی در تاریخ که اگر بار نخست تراژیک بود... شاید این بار به شکلی کمیک تکرار شده است: *دور گه دست‌ها به سینه فاتحانه به ریشخندشان گرفته بود... ها نترسید تو را نگاه کنید، تمام شد... هیکل سبز رنگ، با خندخند دور گه توی هوا لق لق خورد... دم ماهی دودی کوچکی از دهانش بیرون مانده بود و دنباله‌ی قلاب ماهی سه چنگه‌ای که در سقش نشسته بود می‌درخشید...* (ص ۱۷۲)



ع. عامری



عشق‌های خنده‌دار

میلان کوندرا
ترجمه‌ی فروغ پوریاوری
چاپ اول زمستان ۷۱
انتشارات روشنگران، بها ۱۵۰۰ ریال

این کتاب دربر گیرنده‌ی چهار داستان کوتاه از میلان کوندرا نویسنده‌ی نام‌آور چک است که همین روزها رمان‌های شوخی و جاودانگی او انتشار یافته و کتاب خنده و فراموشی او در راه است.

«کوندرا در عشق‌های خنده‌دار قهرمانانش را می کاود، تحلیل می کند، پوست می کند و عریان در برابر خواننده قرار می‌دهد و این کار را با شفقت و مهربانی و بی هیچ داوری به‌انجام می‌رساند. قهرمانان بی‌نام عشق‌های خنده‌دار (بیشتر شخصیت‌های داستان‌ها نامی ندارند) به‌طرزی غم‌انگیز و در عین حال مضحک از شناخت واقعی یکدیگر و خلق رابطه‌های عاطفی عاجزند. هرآنچه باید درونی و جانانه باشد سطحی و پوشالی است. فرایند چنین بده بستانی از تمامی جنبه‌های متعالی مهرورزی و عشق تهی است و آنچه نام عشق گرفته، مسخره و رقت‌بار است. کوندرا به صفت‌های انسان محکوم به زیستن در جامعه فاقد آزادی به دیده‌ی ترحم می‌نگرد: «ما همواره در برابر نیروی قویتر، ضعیف هستیم...»

فروغ پوریاوری ترجمه‌ی کتاب را با دقت و شیوایی انجام داده است.

در این کتاب چهار داستان آمده است ۱- هیچ کس نخواهد خندید ۲- بازی اتو استاپ ۳- مرده‌های قدیم باید برای مرده‌های جدید جا باز کنند ۴- ادوارد و خدا.

هریک از این داستان‌ها به‌نحوی بازگوی وضعیت انسان مغلوب در شرایطی خفقان‌آور است که حتا یک شوخی ساده می‌تواند زندگی مردی، زنی را در زنجیره‌ی وقایع نامنتظر، به پایانی فاجعه‌بار بکشاند.

فرشته مولوی

در بحبوحهٔ بحران نشر

نقد یک نقد

سردبیر محترم مجلهٔ تکاپو

در شمارهٔ یکم مجله به تاریخ اردیبهشت ماه ۱۳۷۲ مطلبی با عنوان کاری ارزشمند اما ناقص دربارهٔ کتابشناسی داستان کوتاه (ایران و جهان) منتشر کرده‌اید که نگارندهٔ این سطور را به‌رغم پرهیز پیوسته از ورود به معرکهٔ قلمفرسایی‌های ژورنالیستی ناگزیر به ارائهٔ توضیحهایی ضروری می‌کند. از آنجا که در این دیار در حیطهٔ قلمزنیهای هنری-ادبی تفاوت میان معرفی و نقد و نیز پایبندی به قواعد هر یک از این دو هرگز روشن و دارای اهمیت نبوده و بلایای چندگانه‌ای چون خودمحوری، گروه‌بازی، آوازه‌پرستی، مغلطه‌کاری، پراکنده‌گویی، و جنجال‌آفرینی همواره عرصهٔ قلم را به تنگنایی تاریک بدل کرده است، از تأکید بر ارزش تمییز و تشخیص میان راههای گوناگون مطرح کردن یک اثر درمی‌گذرم و به ذکر توضیحهای زیر می‌پردازم:

۱- نویسندهٔ مطلب مذکور به‌رغم آن‌که نقص را گناه کبیره‌ای اغماض‌ناپذیر پنداشته است، بررسی خود را به گفتهٔ خود ناقص انجام داده است!

۲- کتابشناسی از زمرهٔ انواع مهم کتابهای مرجع به‌شمار می‌آید؛ از این‌رو درست‌تر آن است که به‌هنگام بررسی آن معیارهای ویژه‌ای به‌کار گرفته شود. و اگر بررسی کننده با موازین ارزیابی یک کتاب مرجع آشنا نیست و یا به هر دلیل آنها را نادیده می‌گیرد، دست‌کم می‌تواند آنرا در حوزهٔ خاص خود و در قیاس با آثار مشابه مورد سنجش قرار دهد.

۳- بی‌آن‌که جامعیت یک کتابشناسی به‌عنوان یک اصل در محدودهٔ ویژهٔ خود نادیده انگاشته شود، شایان ذکر است که در زمان حاضر و وضعیت کنونی با توجه به حجم هولناک اطلاعات از یکسو و موانع دهشتباری که در جوامعی چون جامعهٔ ما بر سر راه دستیابی به منابع اطلاعاتی وجود دارد از دیگرسو، آرزوی کمال برای یک کتابشناس چیزی جز توهمی شیرین نیست.

۴- منابع و مآخذ کتابشناسی مورد بحث مشخص و معین شده و دلیل کاستیها و کمبودها نیز روشن است. به این ترتیب نبود بسیاری از داستانها گرچه نشانگر کامل نبودن این کتابشناسی ـامری بدیهی و در عین حال نسبی‌ـ است، به‌هیچ رو نمی‌تواند دلیلی بر درستی ادعای نویسنده مبنی بر این‌که کتاب مورد نظر «مرجع مستند و مطمئنی نیست» باشد، مگر آن‌که معنا و مفهوم دو صفت «مستند» و «مطمئن» دانسته نباشد.

۵- این‌که نویسنده گفته است محقق با محدود کردن حوزهٔ کار خود می‌تواند وقت بیشتری را صرف یافتن منابع کند، در نهایت چیزی جز اندرزی حکیمانه اما بی‌ثمر نمی‌نماید. و اندرزگو یا به اقتضای جوانی و کم‌آشنایی با جو تحقیق در این مملکت خیالات خام را خوشتر دارد، یا به اقتضای سلطهٔ رسم مألوف نتوانسته است از وسوسهٔ کلی‌گویی و ارشاد و راهنمایی نظری برحذر بماند. آیا نویسنده به‌راستی می‌داند تألیف این کتابشناسی در چه شرایطی و با چه امکاناتی انجام شده و چه میزان وقت و نیرو صرف آن شده است؟ آیا نابجاست اگر تصور شود که مؤلف کتابشناسی که بیست سالی از عمرش را در کتابخانه‌ها گذرانده و کتابدار کتابخانه ملی بوده است، قاعدتاً بیشتر از هر غیرکتابداری با کمبودها و کاستیهای کتابخانه‌های عمدهٔ این سرزمین و نابسامانیهای آنها و محدودیتهای کار جستجو و پژوهش آشنا بوده و زخم خورده‌تر است؟ آیا این تبعیت از حکم «یک بام و دوهوایی» نیست که نویسنده به‌هنگام مصاحبه (با یکی از مجلات) به تأکید سخن از محدودیتها و مشقات کار جستجوی منابع و «نیاز به فراغت و امکانات علمی و مادی» برای به‌ثمر رساندن کار پژوهشی می‌گوید، حال آن‌که به هنگام بررسی کار دیگری در زمینهٔ مشابه همهٔ این مسائل را نادیده یا کم‌اهمیت می‌انگارد و صرفاً به یکی دو اشاره و ایراد کوتاه و ارائه فهرستی دراز از کسریها (که مؤلف خود به آنها آگاه بوده و فقط به‌دلیل دراختیار نداشتن آنها ناگزیر به چشم‌پوشی شده است) و ارجاع کتاب خود بسنده می‌کند؟ آیا بر اهل فن واضح





و مبرهن نیست که اشکال اساسی در کار تکمیل چنین کتابشناسی‌ای نه بی‌خبری از سیاههٔ نشریات و جُنگها و فهرست آثار نویسندگان، که عدم دسترسی به خود آنهاست؟

۶- اشاره روش‌شناختی نویسنده مبنی بر این‌که «مجموعه داستانهای یک کتاب زیر یک مدخل بیاید...» متأسفانه نمی‌تواند سودمند افتد. مبنای مدخل‌سازی این کتابشناسی در درجهٔ اول داستان‌نویس و در درجهٔ دوم عنوان داستان بوده است و نه منبع و مأخذی که داستان در آن ظاهر شده، چرا که گاه مجموعه داستان و گاه نشریه و گاه جُنگی گهگاهی بوده است. بنابراین مجموعه داستانهای یک کتاب زیر یک مدخل -نویسندهٔ آن- آمده است و ایراد ایشان از بُن بنی‌اسرائیلی است. و در مورد ایراد به تکرار مکررات باید خاطرنشان ساخت که در تهیه و تنظیم یک کتابشناسی -که با فهرست تفاوت دارد- اصل پیروی از یک روال مهمتر از پرهیز از تکرار است و تکرار عناصر کتابشناختی در چنین کاری طبیعی می‌نماید، زیرا کتابشناسی باید به‌منظور تحقق سهولت و سرعت در امر بازیابی تا حد امکان شمار کلیدهای بازیابی را افزون کند.

۷- نویسنده اظهار داشته است: «و اما برای یافتن نام مجموعه داستانهای از قلم افتاده، کافی است نگاهی به فرهنگ داستان نویسان ایران (حسن عابدینی، ۱۳۶۹) بیندازید.» پیشنهاد می‌شود نویسندهٔ گرامی شتاب به خرج ندهد و با اندکی حوصله نگاهی به تاریخ مقدمهٔ کتابشناسی (۱۳۶۳) بیندازد تا دریابد هرچند ذکر نام مرجعی دیگر در زمینهٔ داستان نویسی به‌منظور مقابله با کم‌اعتنایی‌های اهل قلم به این‌گونه آثار امری پسندیده است، گسترهٔ کار خطیر بررسی یک کتابشناسی ناقص ۶۷۷۳ مدخلیِ بخت برگشته که داغ ابتلا به درنگِ ناچیز هشت نُه ساله (فاصله زمانی دخول به ساحت مقدس و معزز نشر و ظهور بر بساط بی‌خیر و برکت کتابفروشی) را بر پیشانی دارد، مکان و مجال مناسبی برای آن نمی‌تواند باشد.

و اما بعد، راقم این سطور برخود واجب می‌داند که در کمال خضوع وخشوع، با سری فروافکنده و دلی تپنده، مراتب سپاس بی‌کران خود را نسبت به همگان -چه کسانی که از بخت خوش نظری به سوی کتابشناسی حقیر نیفکنده‌اند، چه آنانی که نیم نگاهی انداخته و از غفلت مؤلف از آثار گرانقدر خود آزرده خاطر شده‌اند، چه ناشر ارجمند که در این وانفسای نفسگیر با بذل جان و صرف مال بیهوده خود را به کام شیر درانداخته است- اعلام دارد.

و از جملهٔ این همگان، البته، یکی نویسندهٔ محترم مطلب کاری ارزشمند اما ناقص است؛ چرا که از یک سو در فضای آکنده از سکوتهای غرض‌ورزانه و هیاهوهای هدفمندانه گوشه چشمی به این ابزار تحقیق ناقابل داشته است و از سوی دیگر مؤلف را برآن داشته است تا معترف شود: خیال به انجام رساندن چنین کاری، چنان‌که انتظار می‌رود، در عنفوان شباب به خاطر خام مؤلف خطور کرده است، با این گمان که تنها پس از برداشتن نخستین گامهاست که می‌توان دل به یافتن راه کمال خوش داشت، و نیز با این امید که پس از انتشار نویسندگان و مترجمان و دیگر دوستداران ادب معاصر مرحمت فرموده بی‌درنگ آثار ازقلم افتاده را در اختیار مؤلف قرار خواهند داد تا بار دیگر به جهانیان ثابت شود که تحقق کاری کارستان که عقل تنها در چارچوب کار جمعی میسرش می‌داند، در گسترهٔ عشق یا جنون نیز می‌تواند یک تنه ممکن گردد.

و اعتراضی دیگر نیز برجای مانده است و آن این‌که: خیال خوش جوانی در آستانه میانسالی بسی پریده‌رنگ شده است. چرا که از سویی اوج اعتنای اهل ادب دوستان گویا از حد تورقی تفنن‌آمیز فراتر نرفته است و از سوی دیگر در بحبوحهٔ بحران نشر ظهور ناشری که تن به عواقب خطای آزمودن آزموده بدهد و به کار نشر کتاب مرجعی پرهزینه و کم سود بپردازد، اگر نه محال، که بعید می‌نماید.

با احترام



نارنج و ترنج

فرشته مولوی
ناشر: مؤلف
چاپ اول: تابستان ۱۳۷۱
۳۲ صفحه / ۵۰۰ ریال

نارنج و ترنج تک گفتار درونی است به آهنگ شعر و با کمی داستانی / ذهنی. مخاطب کودکی خلاق و فراخ دهن است یا بزرگی با ذهنی پالوده از دادوستدهای مکار. آدمی نوستالژیک،

کتاب در مجموع سی و دو صفحه است با پانزده عکس زیبا به انتخاب هرمز ریاحی از عکاسان خارجی که گاه ذهنیت نویسنده را غنیمت می‌دهند و گاه ممکن اندیشهٔ جاری در متن می‌شوند و حس و عاطفهٔ خواننده / تماشاگر را بر می‌انگیزند.

از فرشته مولوی پیش از این نیز نیز آثاری در زمینه داستان، رمان و ترجمه منتشر شده ایت:
نه ابر و باد (رمان)، پری آفتابی (داستان).

ویکتور وایسکف

هنر و علم (۳)

مکمل بودن علم و هنر

هم علم و هم هنر، بصیرت ما را دربارهٔ محیط ژرف‌تر می‌کنند. اما این محیط در همهٔ موارد یکسان نیست. برای علم (منظورم علوم طبیعی است)، محیط همان جهان طبیعی است که ما در آن زیست می‌کنیم و بدن و مغز ما را هم دربرمی‌گیرد. برای هنر نیز محیط، دربرگیرندهٔ جهان طبیعی است اما به‌شیوه‌ای دیگر (فضای هایزنبرگی را به‌یاد داشته باشید)، این محیط در کل از قلمرو گستردهٔ احساسات، عواطف، واکنش‌ها، خلقیات، برداشتها و اندیشه‌های شخصی و روابط میان انسانها ساخته شده است. شاید کسانی به‌این نکته اعتراض کنند و بگویند که همهٔ این عناصر می‌توانند به‌عنوان پدیده‌های درون مغز ما، موضوع رویکرد علمی هم باشند. این سخن بی‌شک درست است، اما علم همانطور که به‌گونه‌ای متفاوت با هنر، رویدادهای طبیعی بیرونی را بررسی می‌کند، با چشم‌انداز درونی یا آنچه که ما آن را روح می‌خوانیم نیز با شیوه‌ای متفاوت رو به‌رو می‌شود.

این تفاوت با آنچه که «نیلز بور» دربارهٔ «همپروری» یا مکمل بودن می‌گوید نکات مشترک بسیار دارد. با رویکردهای متناقض و جمع‌ناپذیر متعددی می‌توان به‌واقعیت پرداخت. رویکرد علمی به‌یک پدیده، مکمل رویکرد هنری به‌آن پدیده است. هنگامی که پدیده‌ها به‌شیوه‌ای علمی اکتشاف می‌شوند، تجربهٔ هنری محو می‌شود، نمی‌توانیم در آن واحد هم محتوای هنری یکی از سونات‌های بتهوون را تجربه کنیم و هم نگران فرایندهای بدنی-عصبی در مغز خود باشیم. ولی می‌توانیم از یکی به‌دیگری منتقل شویم.

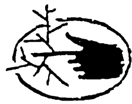
برای دستیابی بر واقعیت کامل یک پدیده به‌هر دو جنبه نیازمندیم. می‌توان هم به‌مدح و ستایش آسمان پر ستاره و گستردگی تنوع نگاره‌های اختری پرداخت و هم به‌تأمل دربارهٔ ماهیت فیزیکی ستارگان و منظومه‌ها و حرکت و تکامل آنهااز هنگام «مهبانگ» (انفجار بزرگ اولیه) تا مرحلهٔ کنونی نشست. می‌توان از غروبی صاف و روشن به‌خاطر درهم آمیزی زیبای رنگ‌ها یا به‌خاطر برانگیخته شدن اندیشه‌هایی که با شامگاه به‌عنوان نمادی از پایان روزی از زندگی آدمی پیوند دارد، متأثر شد، و می‌توان تحت تأثیر فرایندهای پراکندگی نور در اثر برخورد با ذرات معلق در جو قرار گرفت.

همپروری مشابهی میان علم و کیش و یا اسطوره وجود دارد. رویکرد مذهبی به‌تجربه‌های انسانی تنها در سطح ظاهری با رویکرد علمی متناقض جلوه می‌کند. روایت زیر می‌تواند این نکته را روشن کند. در یک مدرسهٔ علوم دینی کلیمی بخشی دربارهٔ دلایل وجود خداوند درمی‌گیرد و چند ساعت به‌درازا می‌کشد. سرانجام یک خاخام از جا بلند می‌شود و می‌گوید: «خداوند آنقدر بزرگ است که نیازی به‌وجود ندارد!» وجود داشتن بطور معمول به‌معنای علمی به‌کار می‌رود و پیدا است که این معنا نمی‌تواند دربارهٔ مفاهیم دینی که «وجود داشتن» را در حوزه مکمل تجربهٔ آدمی به‌کار می‌برد، اعمال شود. ژان امبورژه در کتاب «خرد و شور»، وضعیت مکمل بودن را به‌صورتی فشرده روشن می‌کند: «باید بپذیریم که انسان می‌تواند به‌هر نوع حقیقتی دست پیدا کند. اما بگذارید همه را با هم مخلوط نکنیم چون اختلاط می‌تواند همهٔ آنها را درون هم مستحیل کند.»

تضاد میان رویکردهای تکمیلی به‌ضروره تضاد میان تفکر منطقی و احساس عاطفی نیست.

هردیدگاه، مکمل دیدگاه دیگر است و اگر بخواهیم تجربهٔ کاملی از زندگی داشته باشیم باید همهٔ آنها را به‌کار ببندیم. دانشمندان بیشتر از دیگران این ضرورت را احساس می‌کنند چون زندگی حرفه‌ای آنها یک سویه





- □ هنر از خاک فرهنگی می‌روید که با آفریده‌های پیشین بارور شده باشد.
- □ فرهنگ علمی با فرهنگ هنری متفاوت است.
- □ هیچ دلیلی مبنی بر بهتر بودن یا پیشرفته‌تر بودن هنر رافائل از هنر آغاز سده‌های میانی در دست نداریم.
- □ هنر با گذشت زمان به‌سوی پیچیدگی می‌رود.
- □ تفاوت شاخص میان هنر و علم با تمایز میان محتوا و فرم ارائه سر و کار دارد.
- □ ویژگیهای مشهود علمی و هنری همواره باهم یکی نیست.

است: صبح‌ها از رمز و راز به‌سوی واقعیت، عصرها از واقعیت به‌سوی رمز و راز. اما رمز و راز هم شکل دیگری از واقعیت است. پس جای شگفتی نیست اگر ببینیم که بسیاری از دانشمندان به‌صورت فعال یا منفعل به‌موسیقی که نامنطقی‌ترین هنرها است علاقه می‌ورزند.

باز هم می‌توان با توجه به‌خاصیت مکمل بودن یا «همپروری» به‌وضعیت نگریست. درست است که موسیقی بدان خاطر که هیچ راه «عینی» برای اثبات درستی یا نادرستی هر قطعه از آن وجود ندارد، هنری «نامنطقی» است، اما ساختار موسیقی با ساختارهای علمی به‌ویژه ریاضیات ارتباط دارد.

پس اگر دانشمندان جذب فوگ‌های باخ شوند جای حیرت نیست. تفاوت گسترده میان خاصیت تکمیلی هنر و علم چنان آشکار است که نیاز به‌بحث ندارد، اما گروه کوچکی از دانشمندان، این نظر را نمی‌پذیرند، اجازه می‌خواهم که این گروه را «معتقدان افراطی برتری علم» بنامم. به‌عقیدهٔ این دانشمندان، پیشرفت در علم شناخت مغز و فیزیولوژی اعصاب سرانجام به‌جایی می‌رسد که می‌توان آنچه را به‌هنگام آفریدن یا لذت بردن از اثر هنری یا دست یافتن به‌تعالی معنوی در اثر دین یا هنر و دریافتن معنای عمیق آنها در مغز روی می‌دهد به‌صورتی شایسته و علمی درک کرد. گروه کوچکتر دیگری از این دانشمندان یک گام پیشتر می‌روند و می‌گویند پس از این پیشرفت‌ها می‌توان با انگیزش‌های معین عصبی به‌آفرینش یا جایگزینی علمی هنر دست زد، چون در آن مرحله عملکرد عصب شناختی آفرینش هنری شناخته می‌شود.

مفهوم بصیرت علمی دربارهٔ گوهر هنر بر پایهٔ چند مغالطه استوار است. درست است که نمی‌توان برای درک فعالیت مغز و یکی دانستن فرایندهای عصبی مشخص با احساس‌ها و اندیشه‌های عاطفی و اخلاقی و زیبایی شناختی، مرز قابل تصوری تعیین کرد و در چند دههٔ آینده پیشرفت در این عرصهٔ علم عظیم خواهد بود، اما دلایل متعدد نشان می‌دهند که درک اساسی علمی این‌گونه امور به‌هرحال حد و حدودی دارد. یکی از این دلایل آن است که پژوهش علمی بر شالودهٔ تکرارپذیری نتایج تکیه دارد. پدیدارهای مشخصی که در روح با هنر در ارتباطند تکرارپذیر نیستند. افراد انسان (به‌جز دوقلوهای همسان)، علاوه بر اختلاف‌هایی که در زنجیرهٔ ژن‌های خود دارند، تحت تأثیر عوامل مختلف قرار می‌گیرند. برخی از این تفاوت‌ها از بعضی لحاظ بی‌اهمیتند، مثلاً پزشک، بیماری اینشتین یا یک آدم عقب‌افتاده را یک جور معالجه می‌کند. اما در عرصهٔ پیشرفت سنت‌ها و فرهنگ‌های انسانی، اثر این اختلاف‌ها تعیین‌کننده می‌شود. فرهنگ انسانی، هم در مورد اختلاف‌های ژنی و هم در مورد اختلاف‌های ناشی از تجربه، حالت تقویت کننده دارد. ترکیب منحصر به‌فرد و تکرارناپذیر اینگونه اختلاف‌ها هنرمند را بر آفرینش اثر هنری توانا می‌سازد. چگونه می‌توان این فرایند را که تنها یکبار روی می‌دهد به‌شیوهٔ علمی تحلیل کرد؟ آیا در این مورد با وضعیت شاخص مکمل بودن ساختار دستگاه عصبی از یکسو و آفرینش و ادراک هنری از سوی دیگر رو به‌رو نیستیم؟ آیا منحصر به‌فرد بودن ویژهٔ اثر هنری نشان دهندهٔ وجود یک مانع اساسی بر سر راه کاربرد تحلیل علمی در مورد فرایند آفرینشی و ادراکی نیست؟

باید اعتراف کنم که شاید من هم به‌همان خطایی که سالها پیش نیلز بور مرتکب شد، دچار شده باشم. بور معتقد بود که فرایندهای زندگی، مکمل فیزیک و شیمی هستند. نتیجه‌گیری او بر پایهٔ این واقعیت استوار بود که تحلیل شیمیایی دقیق فرایندهای زندگی مستلزم مرگ موجود مورد پژوهش است و بنابراین مادهٔ زنده نمایندهٔ حالت دیگری از ماده است که مکمل حالت غیرزندهٔ ماده است، درست همانطور که حالت کوانتومی اتم بر اثر تلاش در مشاهدهٔ جزئیات ساختار آن از میان می‌رود. بور در اشتباه بود و کشف DNA و آنچه به‌دنبال آن آمد، خطابودن این اندیشه را آشکار ساخت. فکر نمی‌کنم من به‌عینه همان خطا را مرتکب شده باشم و اگر هم مرتکب شده باشم تنها نیستم. به‌نظر من در عرصهٔ هنر بر سر راه شناخت کامل علمی فرایندهای خلاق، موانع اساسی وجود دارد که نمی‌توان بر روی آنها پل زد، همانگونه که هیچ نظریهٔ فیزیکی تازه نمی‌تواند گریبان خود را از چنگ دوپارگی مکمل موج ذره رها کند.

مفهوم، معنا، و امید

نقطهٔ مشترک علم و هنر در آن است که تأمین‌کنندهٔ معنا و مفهوم برای تجربهٔ انسان هستند. اما مفهوم معنا یکسره چیزی دیگر است. مشاهده می‌شود که هنر، آروین‌های عام را به‌یک شکل یگانه و منحصر به‌فرد تبدیل می‌کند، در حالی که علم، آروین یگانه را به‌یک شکل عام بدل می‌سازد. هر یک از این دو نوع تبدیل می‌تواند فرآوردهٔ کل‌گرایانهٔ ویژهٔ خود داشته باشد: اثر هنری و نگرهٔ علمی. اما میان این دو فرآورده تفاوت بسیار است. پیش از این از ویژگی موردی و ناتمام درک علمی از طبیعت یاد کردیم. این درک نشان‌دهندهٔ بخشی از حقیقت است که گام‌به‌گام تکامل می‌یابد، در حالی که اثر هنری تمام است و همواره پیام کامل خود را انتقال می‌دهد، هر چند همواره پیام آن به‌یک صورت تعبیر نمی‌شود.

جهان از چه لحاظ معقول است؟ از آن لحاظ که ما معنا را احساس می‌کنیم. هر دانشمند واقعی به‌شیوه‌ای خودآگاه یا ناخودآگاه، معنایی احساس می‌کند و اگر نکند با شور و شوق ویژهٔ دانشمندان در راه جستجوی آنچه که خود او آنرا حقیقت می‌نامد پیش نخواهد رفت. در این که شور و شوق با مقدار زیادی جاه خواهی (ستایش، مقام و جایزهٔ نوبل) در هم آمیخته است تردیدی نیست، اما در این نکته هم که این عامل به‌هرحال وجود دارد جای شک نیست. این امر بر شالودهٔ این حکم استوار است که آنچه دانشمند انجام می‌دهد ارزشمند است و به‌افزایش بصیرت می‌انجامد و در عظمت و ارجمندی آن جای گمان نیست، هر چند که جایزالخطا بودن نوع انسان سبب شود که همهٔ این دستاوردها در راههای نادرست به‌کار روند. بصیرت گسترده به‌قدرت عظیم و قدرت عظیم همواره به‌کاربردهای نابه‌جا می‌انجامد.

زوال احساس معنا و افزایش کلبی‌منشی در فرهنگ ما، دامن دانشمندان علوم طبیعی را هم گرفته است. این گرایش‌ها باور برخی از اعضای جامعه را سست کرده است اما هنوز هم میزان اعتقاد به‌هدف و معنای کار جمعی بالا است. نمی‌توانم از احساس این نکته دست بردارم که این دانشمندان نمایندهٔ «نژادی از آدمیانند» که با دشواری‌های احساس و معنا و هدف دست و پنجه نرم می‌کنند.

جهان‌نگری علمی که در حال شکل‌گرفتن است نکته‌های بسیاری برای پشتیبانی از شور و شوق ترویج‌دهندگان خود در بر دارد. اصول وحدت‌بخش بزرگی که بسیاری از رویدادها بر پایهٔ آن استوارند در هر دهه روشنتر می‌شود. خلاصه، تاریخ جهان که از «مهبانگ» تا پیدایش مغز انسان سرشته شده با کشفها و بصیرت‌هایی که سال‌به‌سال به چنگ می‌آوریم واگشوده‌تر و شورآفرین‌تر می‌شود.

آیا می‌توان همین شور و شوق و احساس هدفداری را در میان گروههای دیگر هم یافت؟ به‌یقین در میان کسانی که خود را وقف فعالیت‌های خلاق و هنری

کرده‌اند و کسانی که می‌کوشند بافت اجتماعی عصر ما را به‌شیوه‌های مختلف بهبود بخشند همین التهاب و احساس را می‌بینیم. اما این گروه با چالش بزرگتری رو در رو می‌شوند: مسائل علوم طبیعی درهم ریختگی کمتری دارند و شدت درهم تنیدگی آنها با پیچیدگی و شکنندگی ذهن انسان بسیار کمتر است. دریافتن نظم زیربنایی سیلان رویدادهای طبیعی در صورتی که رفتار انسانی را از آن جدا کنیم بسیار آسانتر می‌شود.

از میان رفتن سه چشمه‌های پیشین معنا و مفهوم و هدف، از آن جمله اسطوره و کیش، باعث پیدایش خلاء بزرگی در ذهن ما شده است، خلایی که به‌دنبال پرشدن می‌گردد. هر فرد آدمی خواهان معنا و مفهومی برای هستی خویش است. حاصل این جستجوها به‌اجبار کل گرایانه است و باید تمامیت تجربه انسانی را در بربگیرد و آنرا درخشندگی و جلا ببخشد. با سستی گرفتن اعتقاد به‌کیش و اسطوره، دو چیز بر جا ماند. نخست «هنر» مستقلی که خود را از انقیاد همهٔ کیش‌های پیشین رهانیده بود و دیگر استوارترین بنای اندیشگی نو که «علم» نام داشت. آیا این دو نهاد می‌توانند سرچشمهٔ معنا و مفهوم باشند؟

تودهٔ مردم ارج برخی از تجلیات هنری و علمی مانند هنر عامهٔ و علوم همگانی و داستانهای علمی-تخیلی را در می‌یابند. هنر پاپ و موسیقی جاز و راک در برانگیختن شور و اشتیاق گروه عظیمی از مردم غرب نقش مهمی دارند، اما این تجلیات، مؤثرترین تأمین‌کنندهٔ معنا و مفهوم نیستند. عظیم‌ترین دستاوردهای علم و هنر تنها برای شمار اندکی از مردم منبع الهام به‌حساب می‌آیند و ارزش‌های آنها برای کاربرد عام مناسبت ندارد. اکثریت بزرگ مردم نمی‌تواند معنا و مفهوم و هدف را از این دو سرچشمه دریافت کند. اینها همانگونه که گوته اشاره کرده است در پی نوعی مذهبند...

با آن که همه می‌دانیم که در روزگار حاکمیت علم و فناوری به‌سر می‌بریم، آن نوع معنایی که علم عرضه می‌کند، درخور این جستجو از کار درنیامده است. برعکس، این آگاهی تا حدود زیادی به‌کاربستهای عملی وابسته است که از آن میان کاربستهای نظامی و تأثیرهای ویرانگر فناوری بر محیط زیست نقش مهمی دارند. آگاهی عملی بر عظمت و وحدت جهان، چه کوچک و چه بزرگ آنچنان که باید و شاید در ذهن مردم جا نگرفته است. شاید گناه این امر به‌گردن دانشمندانی باشد که به‌حد کافی در انتقال اعتلایی که در لحظه‌های عروج احساس می‌کنند، تلاش نمی‌ورزند. این گروه چنان در تخصص‌های باریک خود غرق می‌شوند که دیگر به‌فکر در میان نهادن ارتباطهای ژرف حاصل از بصیرت‌های خود با دیگران نمی‌افتند. البته هنرمندان و نویسندگان امروزی هم در این کوتاهی شریکند. آیا هنر وظیفه ندارد که بدانچه در فرهنگ ما بزرگ و هیبت‌آور است، شکل بدهد و آنرا به‌هیأتی درآورد که روح مردم را تکان بدهد؟ شاید اندیشه‌های بزرگ علمی برای کسانی که نسبت بدانها بیرونی شمرده می‌شوند، منبع اعتلای واقعی نباشند.

پس آنچه که هنر امروزی ارائه می‌کند چیست؟ این هنر با آزمودن راستاهای ناآزمودهٔ بسیار، به‌بازتاب دادن جستجوی دیوانه‌وار برای یافتن نوعی معنا می‌پردازد. ما با سیلی از شکل‌ها و شیوه‌های جدید بیان رو به‌روایم. گهگاه چیزی به‌واقع زیبا و بزرگ آفریده می‌شود اما بیشتر وقت‌ها آنچه می‌بینیم حاصل تجربه‌آزمایی‌های لگام‌گسیخته برای خلق چیزهایی است فقط متفاوت با آنچه که پیشتر خلق شده است. شاید این رهیافت دیوانه‌وار نشانهٔ آسیب‌شناختی بی‌بهرگی از معنا و مفهوم باشد. شاید هم روشی برای رسیدن به‌معنا باشد.

بسیاری از دستاوردهای هنر معاصر به‌ویژه در ادبیات، با تراژدی و عمق بی‌بهرگی ما از معنا و مفهوم سر و کار دارد. هنر ما در این عرصه بسیار توانمند و دل‌آزار و افسرنده است. این هنر آنچه را که خلأ ذهنی خواندیم تقویت می‌کند با فراکشاندن آن به‌سطح تراژدی بزرگ، حتا کلبی‌منشی را هم بر سریر عزت نشانده است، اما در آن نشانه‌ای از اجزایی که هنر سده‌های گذشته از آنها سرشار بود یعنی زیبایی و امید نمی‌بینیم. شاید به‌همین خاطر باشد که هنر کلاسیک همچنان اهمیت و قدرت خود را حفظ کرده است. امروزه هنر کلاسیک گاهی حتا از گذشته هم توانمندتر و مهم‌تر جلوه می‌کند، چون بسیاری از عناصری را که هنر معاصر از آن بی‌بهره است در خود دارد.

دنیای معنوی و مادی ما دچار بی‌نظمی و در خطر تلاشی است. فراکشانی‌ها و بینش‌های بزرگ علم و هنر بر بیشتر مردم ما اثر نمی‌نهد چراکه این ارزش‌ها نمی‌توانند موجی از معنا فراهم آورند که بتواند در ذهن جمعی نفوذ کند. البته در میان نسل جوانتر نشانه‌های بسیاری از تلاش برای دستیابی به‌معنا و مفهوم و حرمت فرد به‌چشم می‌آید. این موج به‌شکلهای گوناگون درمی‌آید که دسته‌ای از آنها سازنده و دسته‌ای دیگر ویرانگر است. تلاشهای نویدبخشی در راستای بهبود شرایط اجتماعی و معنوی صورت می‌گیرد و فرقه‌ها و گروههای نیمه‌مذهبی پیدا می‌شوند. این گروهها و فرقه‌ها بارها به‌سوی عرفان دروغین و تمرکز بر نفس درون و گسستن پیوندهای ضروری با جامعه کشانده می‌شوند. شاید روزی برسد که معانی هنری و علمی درهم بیامیزند و به‌خیزش موجی از معنا و ارزش که اینهمه بدان نیاز بسیار داریم یاری رسانند. آگاهی روزافزون بر این نیاز به‌خودی خود عنصر مهمی است که انسانها را به‌هم پیوند می‌دهد و ارزش‌ها و حتا عروجهای مشترک می‌آفرینند. همیشه امیدی به‌امید هست.

1. Steven Weinberg فیزیکدان امریکائی که همراه با عبدالسلام فیزیکدان پاکستانی نظریهٔ وحدت نیروهای ضعیف هسته‌ای و الکترومغناطیسی را ارائه کرد.



ترجمه‌ی علی معصومی

آلبرکامو

جستاری در بارهٔ موسیقی
جستار تبیینی
۳

موسیقی را می توان کلا به منزله برتاب جهانی ناشناختنی دانست، جهانی با گوهر معنوی که برتاب مینوی یابد. راستی هم که هیچ چیز از موسیقی مینوی‌تر نیست. در موسیقی برخلاف نقاشی یا پیکرتراشی به هیچ شکلی برنمی خوریم یا درست‌تر بگویم به هیچ شکل ملموس برنمی خوریم. با وجود این هر قطعه موسیقی فردیتی خاص دارد. چه سونات و چه سمفونی هر یک بنایی یادمانی [مونومانتال] اند درست همانند تابلو یا تندیس. کوارتت‌های بتهوفن معماری خاص خود را دارند، معماری یی که به سادگی می توان آن را قاپید و معماری یی که الگوی کمال است. و این همانا یکی از عنصرهای جذابیت موسیقی است: موسیقی کمال را به شکلی به نسبت سیال و آنقدر سبک برتاب می دهد که به هیچ تلاشی نیاز نیست.

موسیقی برتاب کامل دنیایی مینوی است که از طریق هارمونی با ما ارتباط برقرار می‌کند. این دنیا نه در بالای دنیای واقعی است و نه در پایین آن، موازی آن است. دنیای مینوها؟ شاید. شاید هم دنیای عددها زیرا دنیایی است که با همه از طریق هارمونی ارتباط برقرار می‌کند.

چرا این ارتباط برقرار می‌شود؟ پلوتینوس پاسخ به این پرسش را در طرح زیبای این مضمون می دهد: زیبایی، مینوی مینوهاست، فقط توسط آن کسی قابل دسترسی است که زیبایی را در خود داشته باشد. آن که «قی های عیب» چشم‌هایش را بسته باشد توان دست یافتن به این زیبایی را ندارد.

و دلیل اینکه موسیقی از دنیایی ناشناختنی می‌آید این است که اگرچه یک جمله‌ی موسیقایی می تواند احساس‌ها و تصویرهایی صددرصد شخصی را در ما بیدار کند، یک احساس نمی تواند در ما تصویری موسیقایی پدید آورد.

توضیح می دهم. یکی از شیوه‌های لذت بردن از موسیقی این است که به یک جمله‌ی موسیقایی که بیش از بقیه دوست داریم گوش بسپریم و بگذاریم این جمله دنیایی از تصویرها را در ما تداعی کند. تصویرهای ادبی و اسطوره یی و بیش از هر چیز تصویرهای خصوصی چنان درهم می‌آمیزند که جهانی مرکب و ویژه پدید می‌آورند که خوشایند ماست. این کار نوعی برهنگی ذهن است. تفسیر سمفونی ها و سونات‌های معروف نیز زاده‌ی همین امر است. ناگفته نماند که این تفسیرها همه خودسرانه‌اند و هر کس می تواند و باید برای خودش تفسیری سازگارتر با گرایش هایش ارائه دهد. هر تفسیری از اصالت خاص عشق مفسر خبر می دهد.

موسیقی می تواند احساس های گوناگون در ما برانگیزد. امّا تصویرهای بصری، شعر و ادبیات نمی توانند در ما تصویرهای موسیقایی یعنی تصویرهایی دقیقاً موسیقایی بیدار کنند. گاه پیش می‌آید و در تاب شعر شاعری، برای نمونه ورلن، در ما درتاب گنگی از شکلی از موسیقی یی است. امّا محال است احساس های عادی در ما جمله های دقیق موسیقایی برانگیزند. و این چه بسا بهترین دلیل صحت ادعایم باشد زیرا مؤید آن است که رابطه‌ی میان این دنیا و دنیای خاستگاهی موسیقی رابطه یی دوسویه نیست و این نادوسویی بودن همانی است که میان شناخته و ناشناخته وجود دارد. به سادگی می توان در برابر یک جمله‌ی موسیقایی پرتوی از خورشید را تصور کرد که از میان ابرها می گذرد امّا محال است که چشم‌انداز ابرهایی که پرتوی از خورشید می شکافد بتواند کمترین دریافت موسیقایی در ما ایجاد کند.

می توان تا بینهایت نمونه‌هایی از این دست ارائه داد.

سبب این امر مسلم آن است که اگرچه می توان با شناخته ها چیزی تازه ساخت امّا نمی توان ناشناخته را با بهره گیری از شناخته‌ها ترجمه کرد. از همین روست که موسیقی زبان نیست. تلقی موسیقی به منزله زبان به معنای تخفیف آن است. اگر بنا به تلقی موسیقی به عنوان زبان باشد باید گفت که موسیقی زبانی است که فقط ورسیون‌ها را تحمل می‌کند و نه مضمون‌ها را.

ایراد بزرگی که به موسیقی یی که در ما به این شکل احساس برمی انگیزد می گیرند این است که این موسیقی صرفاً خاطره‌انگیز بوده به مقام نوعی وسیله‌ی تداعی احساس های خوشایند تنزل یافته است.

این ایراد را پیر لاسِر بیش از بقیه گرفته است. در تلقی او این ایراد وسیله یی برای نابودی تئوری شوپنهاور است. من تصور نمی‌کنم که ایراد وارد باشد. می پذیرم که اگر نقش موسیقی فقط به تداعی پاره‌یی تصویرهای خوشایند در ما محدود می بود، این نقش نقشی ذلیل





یاد سبز

مجموعهٔ نقاشیهای میرزا کوچك‌خان جنگلی
قاسم حاجی‌زاده
به کوشش:
منیژه میر عمادی (ناصری)
ناشر: منیژه ناصری
چاپ اول: ۱۳۷۱
۱۴۲ صفحه / ۳۲۰۰ ریال

یاد سبز نیز از جمله آثار برجستهٔ مجموعهٔ نفیس انتشارات منیژه ناصری است که هفتاد تابلو حاجی‌زاده را از میرزا کوچک خان جنگلی و موقعیت او به نمایش می‌گذارد. این هفتاد تابلو که تمامی با گواش و اکریلیک در اندازه‌های مختلف کشیده شده‌اند، اگر چه همه میرزاکوچک خان را در نماهای دور و نزدیک (CU ,MCU, MSH, L.SH, F.SH) نشان می‌دهند، اما در واقع بازتاب تصویری و برداشت قاسم حاجی زاده از یک دورهٔ تاریخی ایران است. او در واقع با محور قرار دادن میرزا در بطن کارش، نهضت جنگلی را با رنگ به تفسیر نشسته است.
یاد سبز به جز مجموعهٔ تابلوهای حاجی، دارای چندین عکس خاطره انگیز از نقاش و یادداشتهایی از منتقدین بزرگ دنیا و سرلوحه‌ای از منیژه میر عمادی (ناصری) نیز هست که کتاب را از هر نظر تکمیل می‌کند.
یاد سبز در قطع سلطانی، با کاغذ گلاسه ۱۳۵ گرمی، جلد گالینگور و روکش گاسه چهار رنگ راهی بازار شده است.

می بود. امّا کار موسیقی به این محدود نمی‌شود. البته موسیقی انواع احساس‌ها را در ما برمی‌انگیزد، چه احساس‌های ادبی و چه احساس‌های شخصی ناب. امّا موسیقی این امکان را نیز به ما می‌دهد که از تصویرهایش و از احساس‌هایی که در ما تداعی می‌کند به عنوان مصالحی برای خلق جهانی صد در صد اصیل بهره گیریم و بدین‌سان با شناخته‌ها چیزی تازه بیافرینیم. این تنها آفرینشی است که از عهده‌ی انسان ساخته است. انسان البته جانورانی و موجوداتی افسانه‌یی را در خیال خود آفریده است امّا این آفرینش ثمر ترکیب مصالحی این‌زمینی بوده است. اسبادم [کِنتائوروی] ترکیب انسان و اسب است. فرشته بال دارد. اژدها همیشه ترکیبی از جانوران گوناگون است. تصور بهشت بدون در محال است.

بنابراین ناشناخته را جز با شناخته‌ها نمی‌توان آفرید. موسیقی نیز به این شیوه عمل می‌کند. بنابراین ایرادی که به موسیقی می‌گیرند وارد نیست. موسیقی همانقدر آفرینشگر است که تداعی کننده.

بنابراین می‌توان به اختصار چنین گفت که موسیقی برتاب واقعیتی ناشناختنی است، واقعیتی که به تنها یک ترجمه راضی است، امّا زیباترین و بزرگ‌زاده‌ترین ترجمه‌ها. این ترجمه، موسیقی، به ما این امکان را می‌دهد که با بهره‌گیری از عنصرهای کوچکی که در اختیارمان است و با در پیش گرفتن راهی که ذهن ناقص‌مان است، جهانی مینوی را بسازیم که مختص هر یک از ماست و از فرد به فرد سِواست. در آن انگاره‌ی هندو نیز که جهان را فرآورده‌ی خواست‌های ما می‌داند چیزی از این نکته نهفته است.

اکنون ببینیم که ارزش موسیقی در این دیدگاه چیست.

موسیقی پیش از هر چیز ابزاری است برای رسیدن به خلسه‌یی که به ما کمک می‌کند جهانی را که در آن زندگی می‌کنیم از یاد ببریم. موسیقی به ما امکان گریزی سرگیجه‌آور و سرمستی‌یی شاید گریزپا امّا واقعی را می‌دهد. انسان با برخوردار شدن از امکان زندگی در جهانی ناب‌تر، فاقد حقارت، ساخته شده برای او و پدیدآمده به دست خودش، خواست‌های پست و حرص‌های زشتش را از یاد می‌برد و این شکل از زیست ذهن را با همهٔ وجودش زندگی می‌کند که باید هدف هر نوع هستی باشد. تیتانس‌ها دیونوسوس را تکه‌تکه می‌کردند و در گرداگرد بدن تکه‌تکه‌شده‌ی او زیا آنقدر می‌رقصیدند تا سرمستی‌یی خلسه‌وار وجودشان را تصاحب می‌کرد، آنقدر می‌رقصیدند تا شخصیتشان از یادشان می‌رفت و از نو موجوداتی ابتدایی می‌شدند، آنقدر می‌رقصیدند تا دیونوسوس را نه در رنج او و بل در اوج افتخار و درخشش می‌دیدند.

همانند این زیا و همانند همه‌ی آن کسانی که می‌توانند با یک سرمستی، هر سرمستی‌یی، زندگیشان را از یاد برند تا در زندگی جذاب‌تری غرق شوند، ما نیز از موسیقی همانند صافی‌یی بهره می‌گیریم که به ما سرمستی مقدسی را خواهد داد که ما را به جهان رویاها خواهد برد و جهان رنج را از یادمان خواهد برد. همه در مورد این جلوه‌ی جادویی موسیقی اتفاق نظر دارند. به یاد بیاوریم آن تکه از کمدی‌الاهی را که در آن، دانته، در فرود به سرزمین مردگان، به آن آوازخوان معروف روزگار خویش می‌رسد و از او می‌خواهد که آوازی بخواند. آوازخوان می‌خواند و با شنیدن آوازش شبح‌ها، منکوب، از حرکت باز می‌ایستند، جایی را که در آنند از یاد می‌برند و فراموش می‌کنند که در آنجا باید بگذارند که هر امیدی بگذرد [lasciare ogni speranza]. و آنقدر می‌مانند که دوستاقبانان سنگدلشان به دنبالشان می‌آیند.

آلفرد موسه به شوخی می‌گفت: «آنچه سبب شد به خدا ایمان بیاورم موسیقی بود.» و در این شوخی‌اش حقیقتی ژرف نهفته است.

روزگار ما روزگاری است که بیش از همیشه هم‌سخنی با نیچه را در باره‌ی موسیقی نجات‌دهنده می‌طلبد. موسیقی به ذهن‌های خردگرا و نظم‌زده‌ی این روزگار و به احساس‌هایی که جاه‌طلبی بیرحم پژمرده کرده است، طراوتی تازه می‌دهد. آری رستگاری معنوی.

مردم نیز همانند روشنفکران نیاز به یک موسیقی مناسب را حس می‌کنند. این نیاز تجلی نیاز متافیزیکی‌یی است که در درون هر یک از ماست: نیازی که ما را تشنه‌ی جهانی مینوی می‌کند، تشنه‌ی از یاد بردن این جهان بیش از اندازه مادی. موسیقی به ما کمک می‌کند هر آنچه را در هستیمان تیره است و زشت از یاد ببریم. موسیقی به ما امکان می‌دهد به «ساده‌لوحی کهن» زیبایی دست یابیم که همچنان که دیدیم چیزی به جز توانایی غرق شدن در رویا برای از یاد بردن زمان حال نیست. برای برتاب هرچه بهتر این گفته چاره‌یی جز این نداریم که آن را با چیزی قیاس کنیم که ژان کوکتو در بچه‌های شرور به آن «بازی کردن بازی» می‌گوید، یعنی آن حال نیم‌خودآگاهی که بچه‌ها در آن غرق می‌شوند و با آن بر فضا و زمان حاکم می‌شوند و رویا را آغاز می‌کنند. خلسه‌یی که موسیقی به ما می‌دهد خلسه‌یی از این دست است، امّا خلسه‌یی که ظاهراً برای موجوداتی عالی ساخته شده است زیرا این خلسه برای آدم‌ها خسته‌کننده است: چه بارها که رمق بریده از شدت خستگی کنسرت را ترک نکرده‌ایم. این همه هیجان سلسله‌ی ناقص اعصابمان را فرسوده می‌کند.

بنابراین برای از یاد بردن سنگدلی این جهان، سنگدلی‌یی که به دلیل حساسیت‌هایمان به عنوان انسان متمدن از آن دریافتی شدیدتر داریم، ما نیز باید همانند یونانیان که بیش از هر مردمی درد زندگیشان را حس می‌کردند و به رویا می‌گریختند و هر گونه دریافتی از حال را الغا می‌کردند، خود را در رویا غرق کنیم و بدین منظور به تنها هنری متوسل شویم که به ما امکان فراموشی از این دست را می‌دهد: موسیقی.

به عنوان پایانی بر این جستار تبیینی موسیقی، می‌توان به بررسی مناسباتش با سایر هنرها پرداخت: نقاشی، پیکرتراشی، معماری. باید در اصل میزانی از ارزش‌ها را ساخت که موسیقی در رأس آن خواهد بود. موسیقی کاملترین هنرهاست. اگر کسانی توانسته‌اند بگویند که موسیقی دنیایی سِوا دارد از آن روست که تنها موسیقی است که توانسته به ملکوت زیبایی دست یابد.



بقیه هنرها به رغم همه‌ی تلاش‌هایشان ظاهراً هنوز نتوانسته‌اند به زیبایی کامل دست یابند. بنابراین گودالی عظیم ملکِ موسیقی را از ملک بقیه هنرها جدا می‌کند.

گذشته از این، با بررسی عمیق‌تر هدف هر یک از هنرها چنین می‌نماید که هدف اصلی نقاشی و پیکرتراشی نیز همانند موسیقی هارمونی بوده است.

نقاشی طبعاً به دنبال هارمونی رنگ‌هاست. این البته تنها هدف نقاشی نیست امّا یکی از هدف‌های مهم آن است و آنچه سبب‌ساز موفقیتِ شاید دیررس امّا قاطع مکتب امپرسیونیسم شد همین بود: با تقسیم تاب [تون]، امپرسیونیسم به جلوه‌های خیره‌کننده‌یی از ترکیب و هارمونی دست یافت.

پیکرتراشی در جستجوی هارمونی شکل‌هاست. مگر قانون‌های پراکسیتلس در تندیس‌سازی باستان چیزی است به جز اندازه‌هایی که تناسب‌های دقیق میان بخش‌های گوناگون بدن انسان را به دست می‌دهند؟ حتا معماری نیز در جستجوی سادگی و هارمونی خط‌هاست. اگر پرستشگاه‌ها و بناهای یونانی در شمار زیباترین پرستشگاه‌ها و بناهاست سبب جز این نیست: آن‌ها سادگی شکل‌ها را با هارمونی خط‌ها همراه کرده‌اند.

با وجود این، هیچیک از این تلاش‌ها برای دستیابی به هارمونی نتوانسته است به کمال دست یابد. آخر همه‌ی این هنرها بر سر راه خود با مانعی روبرو شده‌اند که گذر از آن سخت و شاید ناممکن است: ماده.

از آنجا که لازم نبوده موسیقی بر ماده پیروز شود و به ویژه از آنجا که شالوده‌ی موسیقی صد در صد معنوی و بنیاد گوهری آن ریاضی است، موسیقی به کمال دست یافت و هارمونی را به گوهر خود بدل کرد.

همین توضیح نادوسویی موسیقی در برابر سایر هنرهاست. همین علت آن است که موسیقی را دنیایی سوا می‌دانند.

در حقیقت تصور من بر این است که اگرچه تفاوت میان موسیقی و سایر هنرها از دیدگاه درجه و ابزار بسیار است، میان آن‌ها از دیدگاه ماهوی هیچ تفاوتی نیست.

و در هر حال همیشه یک چیز همه‌ی هنرها را با هم متحد نگه خواهد داشت: هدفشان.

همه‌ی هنرها را می‌توان از این نکته باز شناخت که همه خود را برخاسته از میل واحد ذهن انسان به جهانی بهتر، جهان فراموشی و رویا می‌دانند.

نتیجه گیری

از آنچه رفت معلوم می‌شود که من صد در صد طرفدار اندیشه‌ی شوپنهاورم و آن بخش از استتیک نیچه را که نافی استتیک فیلسوفِ اراده است با قاطعیت رد می‌کنم. حقیقت آن است که این بخش از اندیشه‌های نیچه مشکوک است و مغایر آن نهشتی است که نیچه آن را در گویاترین اثرش، یعنی تولد تراژدی، به عنوان مهم‌ترین نهشت مطرح می‌ساخت. شاید گفته شود که نیچه بر همین اندیشه‌های مشکوک تکیه کرد و پس از پارسیفال به واگنر حمله کرد. امّا همچنانکه دیدیم از مدت‌ها پیش از آنکه نیچه به واگنر حمله کند میان آن دو اختلاف آغاز شده بود و ظاهراً باید تصور کرد که سوء تفاهم سبب شد که نیچه به نخستین حجتی چنگ بیندازد که می‌توانست یاورش در مقابله با واگنر باشد.

انگاره‌ی تولد تراژدی را نمی‌پذیریم. بنابراین در احساس‌های «موردِ واگنر» و «نیچه علیه واگنر» شریک نیستم. اگر نیچه توانایی آن را می‌یافت که اخلاق واگنر-انسان را همچنان نادیده بگیرد و در او فقط به نبوغ مؤلفش توجه کند، این را نیز درمی‌یافت که آثار واگنر تحقق استتیک او یعنی نیچه است. نخست آنکه موضوع‌های واگنر ما را به اسطوره باز می‌گرداند. این را خوب می‌دانم که همه‌ی اسطوره‌های واگنر بوی کذب و تصنع می‌دهد. امّا این نکته نیز حقیقت دارد که همین اسطوره‌ها رویابرانگیزند. هر قدر هم کذب و تصنعی باشند می‌توانند فراموشی را به ما بدهند. اگر نیچه می‌خواست این را می‌فهمید که وحدت اسطوره و موسیقی در آثار واگنر بیش از آثار بقیه آهنگسازان به شکل موسیقی یی متافیزیکی به حقیقت نشسته است، موسیقی واگنر را منحط ارزیابی نمی‌کرد و مهمتر اینکه بیزه را در مقابل واگنر علم نمی‌کرد. نیچه می‌گفت که باید موسیقی را مدیترانه یی کرد. منظورش این بود که موسیقی به همه‌ی آن چیزهایی که جان یونانی را مستعد رویا می‌کرد نیز نیاز دارد.

پس چطور شد که به جستجوی بیزه‌ی یخزده و نغمه‌های پهلوانی مندرس او رفت و خواست او را در برابر واگنر سرشار از غنا و محبت، واگنر جوانِ همیشه جوان علم کند؟

همین علم کردن کارمن در برابر تریستان و ایزولده بهترین دلیل صحت ادعایم است: اخلاق واگنر-انسان نیچه را چنان دلسرد کرد که برای مبارزه با واگنر-مؤلف ناخودآگاه بهانه می‌جست.

برای هر که موسیقی را چون من فراموشی دهنده می‌داند، واگنر یکی از آن اندک آهنگسازانی است که به این آرمان تحقق کامل بخشیده است. پیش از هر چیز دیگر خرد باید از موسیقی و بقیه هنرها طرد شود. آکروبات بازی موسیقایی، فوارِه‌بازی، باغ در زیر باران که نیازمند جداگری برای درک هدف مؤلف‌اند بس است. با یک استثنا: استراوینسکی. امّا گفتنی است که اگرچه آثار استراوینسکی مملو از تقلید از صداهای روستا، صداهای دام و غیره است، همه‌ی این تقلیدها در خدمت یک هدف واحد است: برقراری ارتباط با جانِ یک سرزمین. از این رو آثار استراوینسکی در زمره‌ی فولکلور است و آنچه فولکلور است به اسطوره نیز تعلق دارد و از این رو به انگاره‌ی ما باز می‌گردد.

کلا و به عنوان پایانبخش این جستار این را بگویم که موسیقی حقیقتاً بارآور، تنها موسیقی یی که ما را حقیقتاً متأثر خواهد کرد و به ما حقیقتاً لذت خواهد داد، موسیقی یی رویایی است که هر گونه خرد و جداگری را پس زند.

نباید اول فهم را خواست و بعد احساس را.
هنر تاب خرد را ندارد.





بیست و یک درنگ ایرانی

عکس: سعید بهروزی
شعر: هرمز ریاحی
ناشر: مؤلف
چاپ اول: زمستان ۱۳۷۱

بیست و یک درنگ *ایرانی* مجموعه‌ای زیبا از بیست و یک عکس چهار رنگ از طبیعت ایران و بیست و یک شعر است که در قطع خشتی بزرگ، با جلد گالینگور و روکش گلاسه چهار رنگ به بازار کتاب عرضه شده است. هر عکسی را شعری به تفسیر نشسته است و یا هر شعری را عکسی زینت بخشیده. انتشار چنین آثاری، همتی بسیار بلند می‌خواهد و دلسوختگی شاعر و شیفتگی عکاس را. می‌خوانیم: درخت *دلباخته*

همسریم / سر به هوای همیم / دلِ آفتاب برده‌ایم. / تنه نقشرنگها، زخم پوست / کندگی و مرگ / به میانسالی / دیگر بار عاشقیم. / پچپچهٔ برگها در ادبیات می‌گویند / عاشقانگی ما، آبرنگ / رگبرگ، ستاره، پرنده، خاطره / برگ برگ عشق، رنگ شگفت / پروانهٔ آفتابی و موسیقی خیال / دوستانگی، باور / باور کردن خوب است / آن بالا که ما معلقیم / یا معلق است آسمان / نکند توباییم و خاک به افلاک دوخته‌ایم.

ابوالقاسم ـ محمد طاهر

آن سوی دریای پوئتیک

آقای طوفان، توفان آمد. توفانی از جنوب، توفانی از شرق، توفانی از غرب. بر کرانهٔ دریای «پویتیک». توفانی بدتر از توفان نوح، بی‌آنکه نوحی باشد؛ تا ما را بر کشتی نشاند. «کشتی شکستگانیم، ای باد شرطه برخیز».

هزار سال طول کشید تا توفان فرو نشست. کوهها پست شده بودند. و دریاها، کویر. و دریای «پویتیک» بخار. بعد از توفان، تیفوس آمد. و بعد طاعون آمد. پگمنتها آمدند. و بعد زردها آمدند. سامی‌ها ریختند، با شمشیرهای آخته و چشمان حریص و گرسنه. زردها آمدن، با لَکه‌های مفرغی. و شاعران به غارها شدند. بی‌یار، بی‌همراه. بی‌کس. و بی‌هیچ کس! آنوقت، آدمهای مانده، در تردید و حیرانی، کنار سه گوزن و هفت اسبِ یادگار از گذشته‌ای دور، تمامی خود را گریستند، قطره، قطره! در دریای توفان زده، دریای گمشده، تا خود را باور کنند.

بعد از توفانها، نسلی بی‌گُنه ماند، بر گُسترهٔ خاک. با ابرهای سترون و زمینی خاکستر. صورت زرتشت از پشت دیوارهای به هم ریخته، شنیده نمی‌شد. نه اهورایی و نه اهریمنی. و نه گاثه‌ها، هیچ چیز بر زبان رانده نمی‌شد. کلام عشق در آن توفان گم شده بود. مردان در آن توفان گم شدند. مردانگی و شجاعت از خاطره‌ها رفته بود. نسلی شرب خمر کرده بود؛ و حالا در بادیه گم شده بود. «آن یکی شیر است، اندر بادیه». و هیهات خوانده می‌شد در کوچه‌های تاریخ. آواز غربت، آوازهای بیگانگی. ما همه شیریم، شیران عِلم. از گذشتهٔ دور، و خاطرهٔ ازلی. جز شبحی گم، و چند یادداشت مخدوش، چیزی نمانده، حتی ما نمی‌توانیم آن گوزن و اسب را هم به خاطر بیاوریم. زمانه گذشت. زمانه با تو نساخت، تو با زمانه بساز.! یعنی رنگ تعلّق. مادر می‌گفت: «اگر زن بگیرد، سر براه می‌شود». تاریخ می‌گفت: «اگر بی‌هویت شود، گم می‌شود رام می‌شود.»

تهاجم سامی‌ها را از یاد بردیم. بربرها، یادشان از خاطره‌هایمان پاک شد. آسیابهای خون براه افتاد؛ تا فراموش کنیم.

باید دوباره، در لباس مهاجم، زیر ضربه‌های شمشیر، در سکوت، که چی هستیم، و کی بودیم، شخم بزنیم، بکاریم و درو کنیم. و پیشکش کنیم. نامهایمان عوض شد. رسم و آئین، رنگ باختند. در خانه‌مان غیر ساکن است. و غاصبین حرف داستان خود را بر ما دیکته میکنند. و ما راویان مطیع، هُبَل و لات و منات را برمی‌گزینیم تا جهالت آنان و لکه‌های ننگ بت پرستی را بر دامان ما بریزند. و ما را سهیم کنند در این جهل ابدی، پا برهنه‌های بیابانی. نجابت هم حدی دارد. نه، ما از نجابت پا را پس‌ترکشیده‌ایم. خوار شدیم. و در خفت و حقارت تکیده شدیم، فرو ریختیم. آه! ای قوم مظلوم خود باخته.

چونان زندانی در انتظار ماندیم تا کسی بیاید. تا کسانی بیایند و برده و زر خرید را خلاص کنند؛ از زندانی که در وطن خویش هستیم، رهایمان کنند.

اینک چشم بسته، چونان اسب عصاری، می‌چرخیم. می‌چرخیم و می‌رویم در یک دایرهٔ محدود اسارت. و در خیال، سفری به آنسوی مرزها می‌کنیم. و تا پایان حیات، هرگز نخواهیم فهمید که زمان، ایستاده بود.

بله آقای طوفان. توفان آمد. و هنوز هم ادامه دارد. شن می‌پاشد. رهایی از این رمل، جسارت می‌خواهد. تا بلند شویم، بایستیم، چشمان خود را باز کنیم. دوباره از نو بخوانیم. تاریخ را جستجو کنیم، تا ببینیم چه کسی از طایفهٔ راست قامتانِ تاریخ است، چه کسانی در تخریب سهیم بوده‌اند. تاریخ را جستجو کنیم، تا قاتلان و ظالمان را از سفره و خوان خود دور کنیم. بدانیم کیستند، این مهاجمین و در صورت یک یک آنها نگاه کنیم. رگه‌های بیگانگی را، در نگاهشان جستجو کنیم. ببینیم چه کسانی مثل گراز سرزمین اجدادی ما را شخم می‌زنند. و زیرورو می‌کنند. و هر چه اصیل است، به یغما می‌رود!



منیژه ناصری



آلبوم نفیس نقاشی‌های شکیبا

شکیبا: چیزی که از طبیعت آموخته‌ام، اعتدال و طبیعی بودن است!

خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد

این نوشته سرآغاز کتاب نقاشی‌های حجت‌الله شکیبا است که اکنون به صورت یک مجموعهٔ نفیس و زیبا چاپ شده و در اختیار دوست‌داران قرار گرفته است. آن‌ها که آثار شکیبا را دیده‌اند و نوآوری و ابتکار او را در تلفین عکس و نقاشی از نظر گذرانده‌اند عموماً اعتقاد دارند که آثار شکیبا چشم‌نواز است، و در دیدار اول بی‌آنکه دلیل و منطقی به‌وجود آید انسان از تماشای آن لذت می‌برد.

دربارهٔ شکیبا گفته‌اند: او از پرکارترین نقاشان معاصر است، درونمایه آثارش، گذشتهٔ نه چندان دور را بازسازی می‌کند، که سرشار از فضایی وهم‌آلود و خاطره‌انگیز است. حسرت روزگاران پاک و از یاد رفتهٔ ما را تداعی می‌کند. حسرتی که در جهان ماشینی امروزی، آرمان‌های دورمانده از دسترس و آرزوهای گم شده و خاطره‌های محو و خاطره‌های مبهم را شکل می‌دهد و سراغ می‌گیرد.

دکتر جواد مجابی: پویایی صوری و مضمونی کارهای شکیبا، حاصل توجه به تقابل زمانی عناصر تشکیل دهنده اثر است.

آیا شکیبا شیفته گذشته است؟
آیا نوستالژی دیروز را دارد؟

اما این هست و چیزی فراتر از این هست که باید گفت.
منیژه میرعمادی (ناصری) ناشر این مجموعه به‌راستی کوشش بی‌دریغی داشته که نمونه‌های فراهم آمده در این مجموعه از هر نظر چشم‌نواز و درخور هنر شکیبا باشد. ناشر کتاب را آنچنان زیبا و نفیس به چاپ رسانده، که نه تنها اهل هنر و نقاشان، بلکه مردم عادی نیز از داشتن آن و تماشای آن لذت خواهند برد.

منیژه ناصری

یاد سبز



منیژه ناصری

یاد سبز

مجموعهٔ نقاشی‌های قاسم حاجی‌زاده

مجموعه نقاشی‌های میرزا کوچک خان قاسم حاجی‌زاده، که در فاصله سال‌های ۶۳ـ ۵۸ ساخته شده‌اند به کوشش منیژه میرعمادی (ناصری) با نام «یاد سبز» منتشر شد.

پیر گدبیر: در نگاه اول گویی نقاش خواسته است از چهره‌ها به شیوهٔ عکاسی پرتره تهیه کند ولی در مورد حاجی‌زاده این به هیچ‌وجه «فتورآلیسم» نیست بلکه بطور ساده یک شیفتگی عاشقانه به عکس‌های رنگ‌باختهٔ قدیمی است.

پیر بریسه: این آثار «شگفت‌انگیز و منحصربه‌فرد» ترکیبی از شیوهٔ عکس «در ترو» اسناد تاریخی، تصورات کارناوالی، هزارویکشب و نوستالژی مینیاتور ایرانی‌اند.

پیر بریسه: «این آقا ایرانی است! این خارق‌العاده است! چطور می‌توان ایرانی بود!»... حاجی‌زاده عزیز همه‌کس نباید نقاش پاریسی باشد شما ایرانی هستید و همچنان ایرانی باقی بمانید و شایستهٔ آن باشید.

دانا استاین (منتقد هنری موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک): حاجی‌زاده هرگز ترکیب اصلی عکس را رعایت نمی‌کند بلکه او ابتدا نکات مورد نظرش را جدا نموده، و به‌وسیلهٔ تصویر کردن قسمت‌هایی از عکس و پیوستن تصاویر مربوط یا غیرمربوط به آن مفهوم جدیدی به‌وجود می‌آورد.

جواد مجابی: این تابلوها پیش از آنکه در گرو ضرورت‌های تجسمی باشد، و امداد احساسات عاشقانه نقاش به شخصیتی است که نوستالژی سال‌های جوانی او را بازتاب می‌دهد.

فرانسوا گارینه: کارهای حاجی‌زاده حکم آثار یک مورخ و یک حافظ بسیار دقیق هزاران جزئیاتی که سلیقه‌های یک مردم است را دارند.

منیژه ناصری

فروش در کلیهٔ کتاب‌فروشی‌های معتبر

رویداد

هومن عباسپور



رُمان تازهٔ مارکز

تیرماه امسال از گابریل گارسیامارکز رمانی تازه با نام *از عشق وابلیسان* دیگر منتشر خواهد شد. ماجرای این رمان، در قرن نوزدهم اتفاق می‌افتد و داستان زندگی دختری‌ست که یک سگ هار او را گاز گرفته است و این در حالی‌ست که در آن زمان هنوز درمانی برای هاری وجود نداشته است.

بی‌تردید مارکز برای فارسی‌زبانان آشناترین نویسندهٔ زندهٔ جهان است و آثارش در ذهنیتِ داستان نویسیِ ما تأثیری انکار ناپذیر داشته است و باعث شیفتگی و همدلیِ داستان دوستان ایرانی نسبت به نوشته‌های این نویسندهٔ بزرگ شده است. اما از میان ترجمه‌های فارسی آثار او، می‌توان از ترجمهٔ خوب *صد سال تنهایی* (بهمن فرزانه) و *ساعت شوم* (احمد گلشیری) نام برد.

گفتنی‌ست که چند سال پیش وقتی محمدرضا اعلامی (کارگردان) در ملاقاتی به مارکز می‌گوید که نوشته‌های او مورد علاقهٔ ایرانیان است و در این میان *صد سال تنهایی* را مثال می‌زند، مارکز با تعجب می‌گوید که وکیلم در مورد ترجمهٔ فارسیِ آثارم چیزی به من نگفته است و وقتی اعلامی می‌گوید که ایران عضو پیمان «کپی‌رایتِ» جهانی نیست، مارکز جواب می‌دهد: «لااقل از نظر اخلاقی بهتر بود مرا در جریان می‌گذاشتید.» البته خوشبختانه مارکز نمی‌دانست که برخی مترجمان و ناشران ایرانی ـ مطابق رسم فخیمهٔ کشورمان ـ چه بلایی بر سر آثار او آورده‌اند. مترجمانی که برای شهرت، با نام او شروع می‌کنند و ناشرانی که برای تجارت، از گذاشتن نام او بر جلد کتابهایشان دریغ ندارند.

جالب اینجاست که مارکز هم به دلیل چاپهای غیر قانونیِ آثارش در کلمبیا، تصمیم گرفته که کتاب تازهٔ خود را پیش از انتشار در کشور خود، در کشورهای دیگر منتشر کند. کسی که در کشور خود این گونه بر او اجحاف می‌شود، دیگر چه انتظاری از کشور ما دارد؟! راست گفته‌اند که بنی‌آدم از یک گوهرند!

هنر در تبعید

در *پس پیشگامان ـ هنر معاصر در تبعید* نمایشگاهی‌ست که از کارهای هنری خارجیان مقیم آلمان در موزهٔ هویگینهٔ «درسدن» برگزار شده است. در این نمایشگاه هفتاد اثر از سی هنرمند خارجی که هر یک به دلایل سیاسی کشورشان را ترک کرده‌اند، عرضه شده است.

برگزارکنندگان این نمایشگاه صلیب سرخ جهانی و سازمان آلمانیِ در ارتباط با هیئت عالی سازمان ملل برای پناهندگان (UNHCR) و بنیاد هنر و فرهنگ بُن، امیدوارند با نمایش این آثار، بازدیدکنندگان را برانگیزند تا آنان به مسئلهٔ پناهندگان از دیدگاهی دیگر بنگرند. این آثار علاوه بر درسدن، در شهرهای هاله، پتسدام، دورتمند، لایپزیک، کارلز روهه، نورنبرگ، وایمار، ویلهلم شافن و تسیتا به نمایش در خواهد آمد.



ابعاد انسانی نوع آدمی

بزودی کتاب *ابعاد انسانی نوع آدمی* نوشته دکتر محمود بهزاد زیست‌شناس نامدار منتشر خواهد شد. در این کتاب مطالبی‌ست همچون منشأ حیوانی انسان و امتیازات او بر حیوانات، خصوصیات ذهنی آدمی که به پیدایش فرهنگ انجامیده، حسهای سوپرماتیک ـ حسهایی که تقویت آنها موجبات تعالی خوی انسانی و کسب لذات روانی می‌شود و حیوانات فاقد آنند ـ و عواقب عدم توجه به تقویت این حسها، خصوصیات فرهنگ ما و خصوصیات فرهنگ صنعتی، نتایج وخیم استفاده از تکنولوژی جدید که به همراه خود فرهنگ صنعتی را به ما تحمیل کرده است، ویژگی نوع آدمی در سوء استفاده از امر تولید مثل، که عامل بقای انواع جانداران است، تشدید سنت شکنیِ جوانان با استفاده از رهاوردهای پرزرق‌وبرق تکنولوژی جدید.

کتاب ابعاد انسانی نوع آدمی، در مجموع نگاهی‌ست عارفانه به انسان با استفاده از دریچه‌هایی که علم در مقابل دیدگانش گشوده است و نیز اطلاعات مفصلی دربارهٔ مغز و فیزیولوژی آن.

از دکتر محمود بهزاد کتابهای زیادی در زمینهٔ علوم طبیعی و زیست‌شناسی منتشر شده است.

جایزهٔ هاینریش بُل

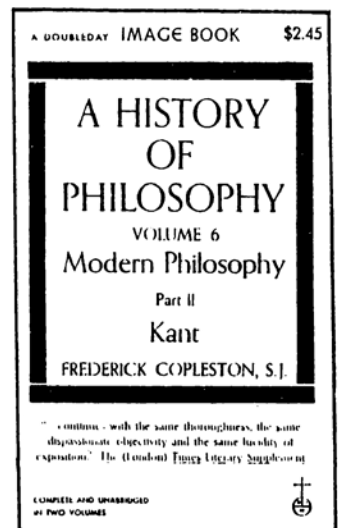
به تازگی بنیاد هاینریش بل کلن جشنواره‌ای هفتگی شامل نمایشگاهها، کنسرتها، نمایشهای رادیویی و همایشی سه روزه در بزرگداشت هاینریش بل نویسندهٔ





فقید آلمانی، به مناسبت هفتاد و پنجمین زادروز او برگزار کرد.

در جریان این مراسم، جایزهٔ هاینریش بل شهر کلن به هانس یواکیم شدلیش (متولد ۱۹۳۵) اهدا شد. شدلیش در طی سالهای ۱۹۵۹ تا ۱۹۷۶ در آکادمی علوم برلین شرقی به کار مشغول بود و با امضای طوماری در پشتیبانی از وولف بیرمان که در آن زمان از تابعیت آلمان شرقی محروم شده بود، عنصر نامطلوب شناخته شد. وی از سال ۱۹۷۷ در آلمان غربی زندگی می‌کند و تازه‌ترین رمانهایش *لبهٔ دیوار* و *درهٔ هوور* نام دارد.



بخشی دیگر از تاریخ فلسفهٔ کاپلستون

کتابهای تاریخ فلسفه که به بررسی تحلیلی و انتقادی روند تاریخی اندیشه‌های فلسفی و معرفی نظرات فیلسوفان بزرگ می‌پردازند، همواره برای علاقه‌مندان به فلسفه، بهترین مراجع مطالعه‌اند. خوشبختانه کتابهای ارزشمندی در این زمینه در دسترس فارسی زبانان بوده است؛ همچون ***سیر حکمت در اروپا*** (محمدعلی فروغی)، ***فلاسفهٔ بزرگ*** (آندره کرسون / کاظم عمادی)، ***تاریخ فلسفه*** (ویل دورانت / عباس زریاب خویی)، و ***تاریخ فلسفهٔ غرب*** (برتراند راسل / نجف دریابندری).

همچنین دورهٔ ***تاریخ فلسفهٔ*** فردریک کاپلستون متألهِ کاتولیک و عضو انجمن سلطنتی فلسفه و فرهنگستان انگلستان نیز یکی از بهترین کوششها در تبیین تاریخ فلسفه است که ترجمهٔ فارسی آن با سرپرستی کامران فانی به‌تدریج در نُه جلد انتشار می‌یابد از این مجموعه جلد اول: ***یونان و روم*** (ترجمهٔ دکتر جلال‌الدین مجتبوی)، جلد پنجم: ***فیلسوفان انگلیسی*** (ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم) جلد هفتم: ***از فیشته تا نیچه*** (ترجمهٔ داریوش آشوری)، و جلد هشتم: ***از بنتام تا راسل*** (ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی) منتشر شده است.

بزودی جلد ششم این مجموعه نیز به نام ***از کانت تا روسو*** با ترجمهٔ منوچهر بزرگمهر و اسماعیل سعادت منتشر خواهد شد. پیش از این، ترجمهٔ بزرگمهر از بخش کانتِ این مجلد انتشار یافته بود ولی از آنجا که ترجمهٔ او به دلیل کاربرد لغات دشوار و گاه مغلق، نیاز به بازنگری داشت، اسماعیل سعادت در فقدان بزرگمهر، به ویرایش ترجمهٔ او پرداخته و تتمهٔ این مجلد را نیز ترجمه کرده است.

همچنین چند کتاب دیگر کاپلستون نیز پیشتر به فارسی ترجمه شده که متأسفانه از اقبال داشتن مترجم خوب بی‌بهره بوده است.

نادیده گرفتن حقوق طراح

مرکز توسعهٔ صادرات ایران وابسته به وزارت بازرگانی، کاتالوگی تبلیغاتی منتشر کرده است که در آن پوشاک و وسایل ورزشی صادراتی ایران معرفی شده است. پیش از انتشار این



کاتالوگ، مسئول شرکت آرازکوه به همکار طراحمان بهزاد شیشه‌گران مراجعه می‌کند و از او اجازه می‌خواهد تا یکی از طرحهای او را که از چهرهٔ تختی کشیده است، در کاتالوگ چاپ کند. کاتالوگ منتشر می‌شود و طرح شیشه‌گران در صفحهٔ سوم جلد قرار می‌گیرد، بدون آن که نام طراح و امضای او چاپ شده باشد.

تاکنون اگر یک طراح با چنین مشکلی روبرو می‌شد، از دست ناشر مزبور به وزارت شکایت می‌بُرد. حالا که این کاتالوگ بطور مستقیم زیر نظر وزارت بازرگانی انتشار یافته باید شکایت به کجا برد؟

اسپرانتو: زبانی برای درک و تفاهم

برای حل مشکل عدم درک زبان میان نیروهای چند ملیتی سازمان ملل در کامبوج، و فراگیری هر چه سریعتر یک زبان در جهت ارتباط بین این افراد، زبان بین‌المللی اسپرانتو به آنان تدریس خواهد شد. به همین خاطر چندی پیش انجمن غیر دولتی خمر اسپرانتو با کمک سفارت لهستان در کامبوج، در شهر پنوم‌پن گشایش یافت. به گزارش خبرگزاری فرانسه، سفارت ژاپن مسئولیت تهیه و تدارک کتابهای لازم را به عهده گرفته است.

در اینجا برای آشنایی بیشتر با زبان اسپرانتو نظر خوانندگان عزیز را به مطلبی دراین باره جلب می‌کنیم:



زبان دوم کشورها در دنیای آینده

زبان، هم برترین عامل و هم مهمترین حامل میراث فرهنگ بشر به‌شمار می‌رود. هیچ انسانی، بی‌نیاز از زبان نیست. ما برای بیان درخواستها و پرسشهای خود، برای ابراز اندیشه‌ها و احساسهای خود، برای شنیدن گفتنیهای دیگران، به‌خاطر نوشتن و خواندن و برقراری رابطه و تفاهم میان خود با مردمان در همه‌حال به‌کاربرد زبان نیازمندیم. زبان بزرگترین، رساترین و همگانی‌ترین وسیله‌یا«بررسانه»در روابط انسانی است. از سویی دیگر، زبان، هرچند موهبتی بزرگ و امتیاز ویژهٔ انسان نسبت به جانوران به‌شمار آمده است، با این وصف فراوانی و اختلاف زبانها در جهان، خود دشواریهای بسیاری را در انتقال سریع میراث فرهنگی، در برقراری تفاهم و رابطه میان ملتها پدید آورده است.

شمارهٔ زبانهای کنونی موجود جهان را به حدود سه هزار تخمین زده‌اند. پاره‌ای از این کم و بیش سه هزار زبان، زبانِ چند صد میلیون نفر، و بسیاری تنها زبانِ چند هزار نفرند. شمارهٔ مجموع زبانها در طول تاریخ حدود پنج‌هزار زبان ذکر شده است، لیکن بسیاری از آنها امروز بکلی فراموش شده‌اند بطوری که حتا نشانی از آنها در دست نیست.

در میان انبوه زبانها در طول تمامی تاریخ، تنها معدودی از آنها از مرز یک قوم و ملت گذشته و جنبهٔ بین‌المللی یافته‌اند.

مهمترین زبانهای بین‌المللی تاریخ بترتیب پنج زبان یونانی قدیم، لاتین، عربی، فرانسه و انگلیسی است. یعنی از هر هزار زبان تنها یک زبان تا کنون توانسته است عنوان زبان بین‌المللی را به خود اختصاص دهد. اینها زبانهایی هستند که از مرز اقوام اصلی خود گذشته و ملتهای دیگر نیز آنها را فراگرفته‌اند. از این میان، زبان یونان باستان و لاتین، امروزه دیگر در زمرهٔ زبانهای نیمه مرده قرار دارند، چون مردمی درخور شمار، به آنها سخن نمی‌گویند.

یونانی را تنها پاره‌ای از پژوهشگران بخاطر مطالعه در تمدن و فرهنگ یونانِ باستان، و انجیلهای مسیحی که در اصل به یونانی نوشته شده‌اند تحصیل می‌کنند.

لاتین، زبان مقدس کلیساهای کاتولیک است، همانند زبان عربی برای مطالعات



اسلامی. روحانیون کاتولیک نیز، لاتین را می‌آموزند.

زبانهای عربی، فرانسه، انگلیسی، همراه با روسی، چینی، و اسپانیایی، اینک شش زبان رسمی سازمان ملل متحد به‌شمار می‌روند.

آخرین زبان بزرگی که هنوز پاره‌ای می‌پندارند ممکن است روزی تنها زبان بین‌المللی تاریخ آینده شود، زبان انگلیسی است اما نشانه‌های فراوانی در دست است که از آهنگ پیشرفت جهانگیر انگلیسی نیز طی ده سال گذشته نه‌تنها بشدت کاسته شده است بلکه آن نیز سنگرهای بسیاری را در همین دهه از دست داده است و به مرزهایی بمراتب محدودتر از حدّ انتظار واپس نشسته است.

هندوستان پس از سه قرن و نیم تسلط استعماری انگلستان با آنکه انگلیسی زبان رسمی آن به‌شمار می‌رفت، با جمعیتی نزدیک به هفتصد میلیون نفر اینک چند سالی است که انگلیسی را تنها بطور نیمه رسمی بکار می‌برد و چهارده زبان بومی را به‌عنوان زبانهای رسمی خود پذیرفته است. در ژاپن، اندونزی و مالزی نیز، زبان انگلیسی به‌صورت واحدی اختیاری درآمده است.

چین با جمعیتی بالغ بر یک میلیارد نفر در اصل به آموزش زبانهای غربی مانند انگلیسی و فرانسه در مدارس خود علاقه‌ای نشان نمی‌دهد.

فرانسه و کشورهای اسپانیایی زبانِ سراسر امریکای جنوبی نیز آموزش زبان انگلیسی را به هیچ‌وجه جدی نمی‌گیرند و هریک زبانهای خود (فرانسه و اسپانیایی) را زبانهای رسمی سازمانهای بین‌المللی می‌دانند.

آفریقا نیز قاره‌ای با بیش از هزار زبان بومی است که بر اثر میراث تلخ استعمار، میان هفت یا هشت زبان غربی و شرقیِ مدعی تقسیم شده است.

پژوهشهای کارشناسان یونسکو ـ سازمان علمی و فرهنگی و آموزشی ملل متحد ـ نشان داده است که آموزش زبانهای بیگانه ـ صرف نظر از مواردی بسیار استثنایی ـ در مدارس سراسر جهان، با بحران روبرو شده است و انتظارات برنامه‌ریزان آموزشی را هرگز برنیاورده است.

زبانها چنان‌که دیدیم بسیار مختلفند. فراگیری آنها نیز بسیار دشوار است. لیکن ملتهای گوناگون بطور روزافزون و پیوسته نیازمند برقراری رابطه و تفاهم با یکدیگرند. این بسیاری زبانها و دشواری فراگیری آنها در برابر نیاز روزافزون مردم جهان به برقراری رابطه با یکدیگر از دیرباز آرزوی وجود یک زبان ایده‌آل، آسان، کامل و نمونه را در دلهای بسیاری از اندیشمندان و در میان همهٔ ملتها بیدار کرده است.

از سدهٔ شانزدهم میلادی تا زمان ما یعنی در طول چهار قرن، بالغ بر هزار آزمایش برای ساختن یک زبان نمونهٔ ایده‌آل که جامع تمام شرایط یاد شده باشد، انجام شده است. موفقترین زبان نمونه، تا کنون زبان بین‌المللی «اسپرانتو» بوده است.

زبان اسپرانتو در سال ۱۸۸۷ میلادی بوسیله دکتر «لودویک زامنهوف» (۱۹۱۷-۱۸۵۹) لهستانی پس از چهارده سال کار مداوم با توجه و بررسی نزدیک به پانزده زبان، ساخته شده و انتشار یافته است.

«زامنهوف»، فعالیت پر نبوغ خود را از سیزده سالگی آغاز کرده و در بیست و هفت سالگی به کمال رسانیده است. «زامنهوف» را به‌پاس کشف و اختراع بی‌نظیرش که بزرگترین راهگشای روابط انسانی و تفاهم بین‌المللی به‌شمار می‌رود، کوپرنیک دوم نامیده‌اند.

زبان اسپرانتو زبان فوق ملی و بیطرف جهانی است که بخاطر عدم تعلق به گروه یا ملت خاصی و به سبب نیاز فزاینده به سهولت هرچه بیشتر در ارتباطات بین‌المللی، و نیز لزوم انتقال هرچه سریعتر آخرین اطلاعات علمی، فنی، بهداشتی و اقتصادی در کوتاه‌ترین زمان ممکن و بر پایهٔ دقیق‌ترین اصول ریاضی-منطقی زبانشناسی بعنوان «زبان دوم مشترک» برای همه برنامه‌ریزی شده است. ارزش علمی، سادگی، کارآیی و صرفه‌جویی فوق‌العادهٔ اسپرانتو در هزینهٔ آموزشی و اتلاف وقت نیروی انسانی، در طول سی‌وهشت سال گذشته، دوبار، نخست در سال ۱۳۳۳ (۱۹۵۴م) و دیگری در سال ۱۳۶۴ (۱۹۸۵م) طی دو قطعنامه در هشتمین و بیست و سومین اجلاسیهٔ عمومی یونسکو به تصویب رسیده است. در هر دو قطعنامه آموزش اسپرانتو بعنوان یکی از برترین دستاوردهای هماهنگ با اهداف منشور یونسکو، به کشورهای عضو، از جمله ایران توصیه شده است.

زهرا دبیری



آه، لندن

رضا فرخفال نویسنده، مترجم و ویراستار، ماه گذشته به دعوت دانشگاه اکسفورد راهی لندن شد. همکارمان فرخفال قرار است در گروه تهیه، ترجمه و ویرایش فرهنگی که از طرف بخش ادبیات دانشگاه اکسفورد تدارک دیده شده است، به مدت ۱۸ ماه همکاری داشته باشد.

از رضا فرخفال پیش از این مجموعه داستان آه، استانبول منتشر شده است و ترجمه‌های عالیجناب کیشوت گراهام گرین، یک روز زندگی ایوان‌دنیسوویچ سولژ نیتسین و نقد تحلیلی سرزمین هرز ت.س. الیوت.

از فرخفال همچنین مقاله‌های بسیاری در مطبوعات ادبی منتشر شده است و قول داده که همکاریش را با تکاپو از راه دور هم ادامه بدهد.



دومیه: حضوری دوباره پس از یک قرن

نمایشگاهی از طراحی‌های اونوره دومیه (۱۸۷۹ ـ ۱۸۰۸) برای اولین بار در آلمان و از سوی «فرانکفورتس شتادل» برگزار شده است. در این نمایشگاه صدوبیست طرح برگزیده از میان هشتصد طرح به‌جا مانده از دومیه همراه با تعدادی از نقاشیها، مجسمه‌ها و لیتوگرافهای او به نمایش درآمده است. ارائهٔ این آثار با همکاری موزهٔ متروپولیتن انجام شده است. این نمایشگاه در آیندهٔ نزدیک در نیویورک نیز برگزار خواهد شد. آخرین نمایشگاه از آثار دومیه با این وسعت، در سال ۱۹۳۴ در پاریس برپا شده بود. آثار به نمایش درآمده از هفتاد محل مختلف به امانت گرفته شده‌اند.

همکار عزیزمان علیرضا دولتشاهی پدر گرامی خویش را از دست داد. خود را در اندوه او شریک می‌دانیم و این ضایعه را به او و خانوادهٔ محترمش تسلیت می‌گوییم.

سردبیر، دبیران و کارمندان مجلهٔ تکاپو





گلدینگ دیگر نمی‌نویسد...

ویلیام گلدینگ نویسندهٔ سرشناس انگلیسی در سال ۱۹۱۱ در کون‌وی به دنیا آمد. پدرش یک معلم بود و مادرش از مدافعان حقوق زنان. گلدینگ نخست در رشتهٔ علوم و سپس در رشتهٔ تئاتر در آکسفورد تحصیل کرد. او پیش از نویسندگی، تهیه‌کننده و بازیگر تئاتر بود. در سال ۱۹۳۴ مجموعهٔ شعری منتشر کرد که چندان توفیقی نداشت. در همین زمان تصمیم گرفت که معلم شود. در جنگ دوم جهانی، در میان سربازانی بود که در نورماندی پیاده شدند و همین تجربهٔ جنگ در روحیهٔ حساس او تأثیری بنیادی گذاشت. او آدمی بود با تصویرهایی دربارهٔ خشونت و تصور سرنوشت تراژیک آدمی که البته این نگرش را بیشتر به دلیل آشنایی با تئاتر کلاسیک یونان یافته بود.

تجربه‌های آغازین نویسندگی‌اش با سرخوردگی توأم بود. بطوری که نخستین رمانش را نزد ۲۱ ناشر برد اما هیچکدامشان حاضر به چاپ کتابش نشدند.

گلدینگ بیشتر نویسنده‌ای عزلت‌گزین و در عین حال اهل طنز بود. او معتقد بود که **حیوان در بیرونِ ما نیست، در درون ماست و بدی جزو جدایی‌ناپذیر شخصیت آدمی‌ست از پوستش به او نزدیکتر است.**

در سال ۱۹۵۴ رمان *خداوندگار مگسها* را نوشت که در سال ۱۹۶۳ فیلمی از روی آن ساخته شد. بن‌مایهٔ این رمان، در واقع قصه‌ای کودکانه است که نویسنده آن را معکوس کرده‌است. او در این اثر «کونفورمیسم» روسویی را در هم می‌ریزد و تصویری که غرب از دنیای رابینسون کروزویی دارد، ویران می‌کند.

او با نوشتن این رمان، آوازه‌ای سترگ یافت به طوری که بعدها پس از چاپ چند رمان دیگرش، در سال ۱۹۸۳، در حالی که دو نامزد دیگر احمد شاملو از ایران و یک فیلسوف فرانسوی برای کسب جایزهٔ ادبی نوبل وجود داشتند، این جایزه به او اهدا شد. در همین سال گونتر گراس و گراهام‌گرین نامزد نوبل آن سال بودند.

آثار دیگر گلدینگ عبارتند از *وارثان* (۱۹۵۵)، *کریس مارتین* (۱۹۵۶)، *پروانهٔ مفرغی* (۱۹۵۶)، *معصومیت* (۱۹۵۹)، *سقوط آزاد* (۱۹۵۹)، *برج* (۱۹۶۴)، *هرم* (۱۹۶۷)، *خدای عقرب* (۱۹۷۱)، *سان و رژهٔ وحشی‌ها* (۱۹۷۹)، *هدف متحرک* (۱۹۸۲)، *آدمهای کاغذی* (۱۹۸۴).

درونمایهٔ عمدهٔ آثار او قساوت ذاتی انسان و استعداد او برای انهدام و بازگشت به توحش است. او معتقد بود که *انسان هرگز از شیطان درون خود نمی‌رهد.*

دوستداران گلدینگ مشهورترین گفتهٔ او را به یاد دارند: «*انسان چیست و انسان از نظر خداوند کیست؟*» *این آن چیزی‌ست که بخاطر دانستنش حاضرم جانم را فدا کنم.*

از آثار او، رمان معروفش سه بار، با نامهای *سالار مگسها*، *خداوندگار مگسها*، و *بَعل زَبوب*، و نیز کتابهای *خدای عقرب*، *برج*، و *پروانهٔ مفرغی* به فارسی ترجمه شده‌است.

ویلیام گلدینگ ماه گذشته در سن ۸۲ سالگی درگذشت.





شاهنامهٔ مظلوم

به تازگی *شاهنامهٔ* مدون آکادمی روسیه که به *شاهنامهٔ چاپ مسکو* شهرت دارد و تا این زمان معتبرترین متن منقّح *شاهنامه* است و پیشتر در نُه مجلد منتشر شده بود، تجدید چاپ شده است. اما جالب اینجاست که این چاپ تازه نه از سوی یک ناشر با همّت، که به دست «انجمن خوشنویسان ایران» صورت گرفته است. در آگهی مربوط به چاپ آن هم، مطابق معمول کلماتِ آشنای «تیراژ محدود» و «چاپ بسیار نفیس» و «با مقدمهٔ استاد...» و دست آخر هم کلمهٔ «پیش فروش» به چشم می‌خورد. (توضیح غیر ضروری: کتابخوانها دیگر می‌دانند که این کلمات مترادف همان «بشتابید» و «دسته چک یادت نرهٔ» روزگار پیشین است). اما در اینجا صحبت از کاربرد اقتصادی خط و خطاطی نیست. زیرا همه به حد کافی از آن اطلاع دارند و می‌دانند که در سالهای اخیر چندصد کتاب خوشنویسی شده از این دست روانهٔ بازار شده که مثل *دیوان حافظ و دیوان «مهدی سهیلی»* همه از شاهکارهای ادبیات فارسی بوده‌اند. خیر، به هیچ وجه انجمنهای «خوشنویس» و ناشران «خوشچاپ» مد نظر نیستند بلکه روی سخن با ناشرانی است که سالهاست می‌توانند این *شاهنامهٔ* ارزشمند را با حروفچینی نو و درخور، که متأسفانه اصل روسی‌اش از آن بی‌بهره بود، چاپ کنند اما نکرده‌اند. طبع روسی این *شاهنامه* در چندین مجلد بود که با حروفچینی نو و نسخه‌پردازی دقیق آن و رفع اشتباهات چاپی‌اش، حتا با حفظ همهٔ یادداشتها و حاشیه‌هایش به‌راحتی می‌توان آن را در یک مجلد رحلی یا در سه مجلد وزیری چاپ کرد. اما انگار ناشران محترمی که می‌دانند بهتر است به جای *شاهنامه*، *پهلوی‌نامه* «بچاپند» و انتشار انواع «شاه‌نامه» را به «شاهنامه» ترجیح می‌دهند، هنوز به این مسئله فکر نکرده‌اند. نکتهٔ جالبتر اینجاست که در همین کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی، همزمان با برگزاری آن، *شاهنامهٔ ژول‌مول* که نسبت به *شاهنامهٔ چاپ مسکو* از اعتبار کمتری برخوردار است،همزمان، از سوی سه ناشر منتشر شد. اما هیچیک از ناشران به فکر تجدید چاپ *شاهنامهٔ مسکو* نیفتادند. و این در حالی بود که همزمان با برگزاری کنگرهٔ حافظ چاپ انواع نسخه‌های ریز و درشت *دیوان حافظ* را شاهد بودیم. مطمئناً نمی‌توان حروف بد و زمخت *شاهنامهٔ مسکو* را بهانهٔ این تسامح دانست چرا که حروف کج و معوج متن *ژول‌مول* هم دست کمی از همتای مسکویی‌اش ندارد. بی‌تردید این روحیهٔ تقلید و عدم بکراندیشی ـ که انگار درآمیختهٔ فرهنگ ماست ـ باید توجیه‌گر کارنامهٔ ناشران وطنی باشد.

قصدم این نیست که کار انجمن خوشنویسان را مردود بدانم چرا که به هر حال این انجمنهای «هنر دوست» هم مخاطبان خاص خود را دارند؛ و همیشه هستند کسانی که حتا اگر امثال همین *شاهنامه* در صدهاهزار تیراژ موجود باشد، باز به فکر تهیهٔ چاپ «انجمنی» و گل و بلبل‌دارِ آن‌اند. در اینجا روی سخن با ناشرانی‌ست که زحمت کار تجدید حروفچینی و چاپ این کتاب ارزشمند را به بهای چاپ خاطرات «فسیل‌های سیاسی» یا رمانهای «تاریخی ـ آبگوشتی» فروخته‌اند. و در نتیجهٔ این معاملهٔ بدشگون است که اهل پژوهش و فرهنگ، و دانشجویان و همهٔ علاقه‌مندان به *شاهنامه* برای تهیهٔ معتبرترین نسخهٔ آن، باید مبلغی حدود ۵۰۰۰ تومان بپردازند در حالی که اگر چنین همتی صورت می‌گرفت... بگذریم.



SONY

اچ ـ اف

نوار کاست سونی HF را بشناسید
(٤٦ و ٦٠ و ٩٠ و ١٢٠ دقیقه)

SONY همواره عالی‌ترین تکنولوژی را برای متخصصین و عموم مصرف‌کنندگان ارائه کرده است

سونی HF: نوار کاستی شگرف و استثنایی در میان نوارهای نرمال است

سونی HF: نوار کاستی است با طرحی زیبا و منطبق با نیازهای هر مصرف‌کننده

سونی HF: کیفیت صدای رسا و شفاف و صاف را از طریق مکانیسم بی‌نظیر SP-II سونی حفظ می‌نماید.

سونی HF: چون حرکت ناهموار نوار در این کاست به صفر رسیده است، برای نخستین بار در تاریخ تولید نوار، بازده پخش پخ یکنواخت صدا حتی پس از صدها بار استفاده مکرر حفظ می‌شود.

سونی HF: مناسب برای ضبط هرگونه موسیقی و یا بحث و سخنرانی است زیرا در هر نوع مصرف کیفیت سطح بالای ضبط صدا را حفظ می‌نماید.

سونی HF: به دلیل حفظ استاندارد ثابت در تیراژ انبوه، مناسبترین نوار کاست برای تکثیر انبوه هرگونه آوا و موسیقی است.

سونی HF: زیبنده کلکسیون نوارکسانی که برای شنوایی خود ارزش قائلند و مایلند هر صدا را همانگونه بشنوند که واقعاً ایجاد شده‌است.

سونی HF: را آزمایش کنید تا با اوج تکنولوژی تولید نوار کاست آشنا شوید.

نوار کاست سونی HF را از تمامی نوار فروشی‌های معتبر، تهیه بفرمائید.

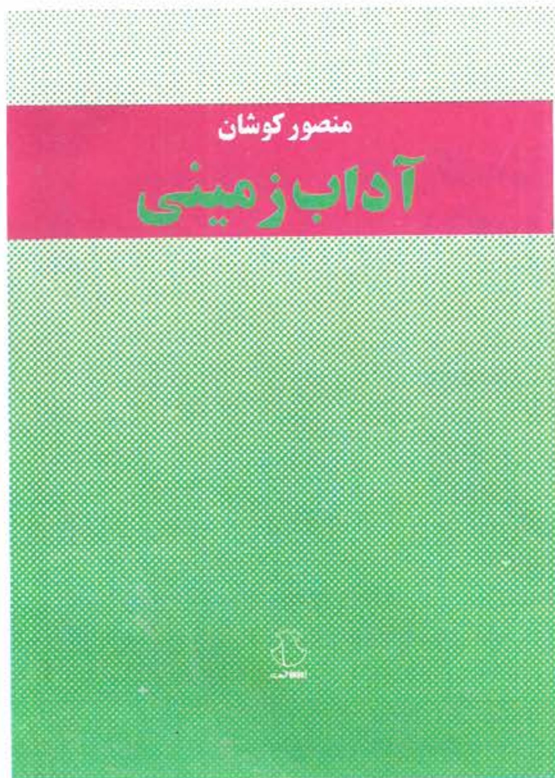
تلفن مرکز پخش در تهران

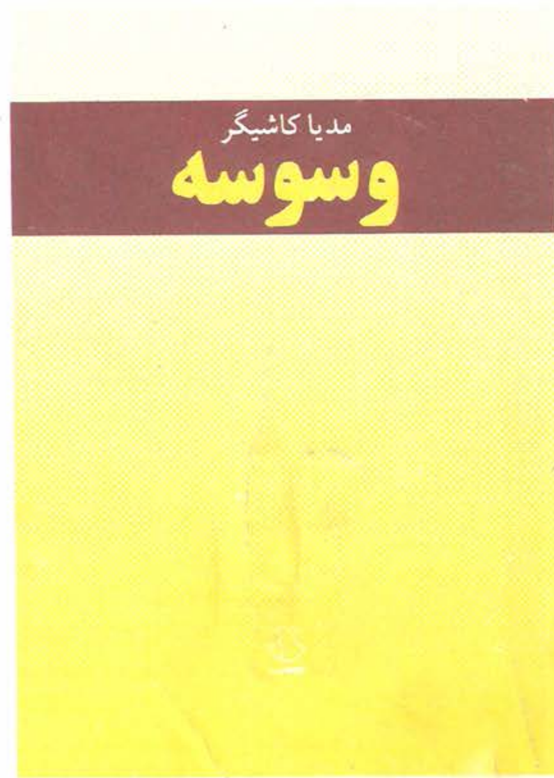
۱ - پخش سرتاسری ۳۱۱۱۸۱۲
۲ - پخش صدا و سیما ۳۱۳۳۱۸۳
۳ - تهران کاست ۳۱۱۹۶۳۱
۴ - فروشگاه آگائی ۶۴۵۵۰۳۸
۵ - استریو فردین ۳۱۱۴۷۹۸
۶ - فروشگاه معین ۳۹۷۵۶۸

تلفن مرکز پخش در شهرستانها

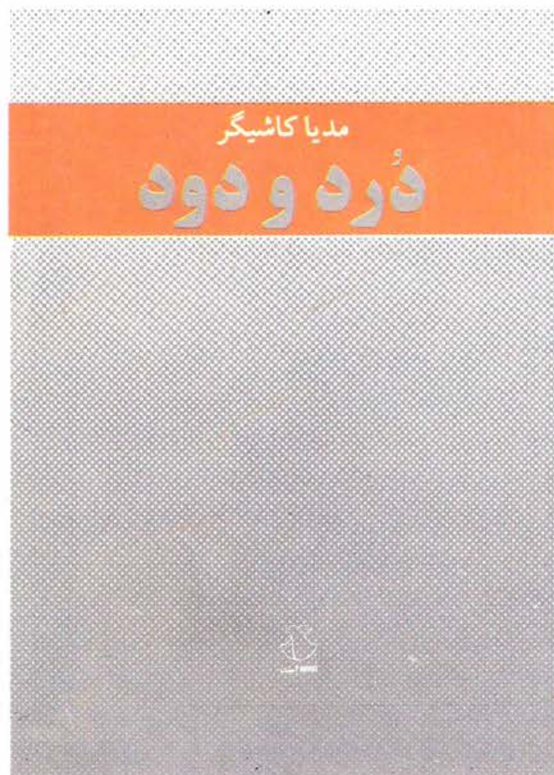
۱ - اصفهان، پخش چنگ ۲۲۸۳۸۰
۲ - رشت، پخش آهنگ ۲۵۶۵۳
۳ - کرمانشاه، پخش باختری ۲۲۶۷۶
۴ - تبریز، پخش صدا ۵۵۹۰۴
۵ - اهواز، فروشگاه حکیم ۲۵۸۸۸
۶ - شیراز، پخش پارس ۲۳۱۸۵۷
۷ - اراک، پخش ارغوان ۲۹۸۸۹
۸ - یزد، استریو دیسکو ۳۷۴۵۳
۹ - سنندج استریو بهمن ۳۵۳۶۴
۱۰ - بندر عباس، پخش نگین ۲۳۷۱۸
۱۱ - کرج، دنیای کاست ۳۲۵۷۶
۱۲ - بابل، پخش فتو رنگ ۲۴۲۱۴

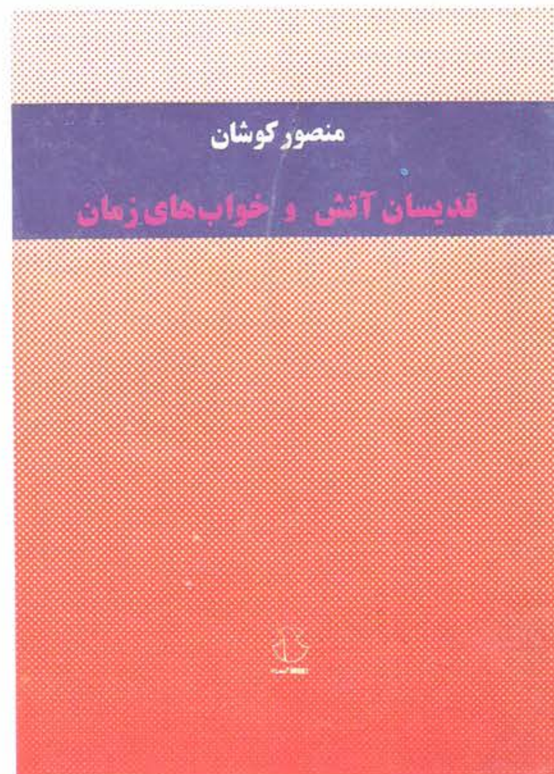
شرکت گل آفتاب (تابان) تهران صندوق پستی ۱۵۳ - ۱۱۳۵۵











تهران: صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن: ۲۲۲۲۰۷۸-۲۲۲۳۴۰۱